WALTER BENJAMIN

nušvitimai



n u š v i t i m a i

n u š v i t i m a i

nušvitimai

n u š v i t i m a i

u š v i t i m a i

ALK
VAGA

n u š v i t i m a i

WALTER BENJAMIN

Nušvitimai

Esė
rinktinė

Iš vokiečių kalbos vertė Laurynas Katkus

ALK



UDK 830-8
Be206

Walter Benjamin, Gesammelte Schriften,
Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1972–1989
Walter Benjamin, Schriften, Suhrkamp,
Frankfurt am Main, 1955

This edition published with the support
from the Open Society Fund-Lithuania

Knygos leidimą finansavo Atviros Lietuvos fondas

ISBN 5-415-01811-5

TURINYS

MINTIES FIGŪROS

IŠ „VAIKYSTĖ BERLYNE APIE 1900-UOSIUS"

Telefonas

Ar dėl aparatų sandaros, ar dėl atminties savybių pirmieji pokalbiai telefonu mano ausyse aidi visiškai kitaip nei dabartiniai. Tai būta nakties garsų. Jų neglobojo jokia mūza. Naktis, iš kurios jie atsklisdavo, buvo ta pati, kuri stoja prieš kiekvieną tikrą gimimą. O naujagimis – aparatuose snūduriuojantis balsas. Telefonas buvo mano brolis dvynys dienos ir valandos tikslumu. Tad galėjau matyti, kaip išdidžios savo karjeros pradžioje jis įveikė visokiausius pažeminimus. Kai sietynas, krosnies atitvarėlė ir kambarinė palmė, konsolė, vienkojis stalelis ir erkerio tvorelė, kurie anuomet puošė prieškambarius, jau kadai buvo sugedę ir nebegyvi, telefono aparatas – tarsi padavimų didvyris, atsidūręs kalnų tarpeklyje – už nugaros palikęs tamsų koridorių, su karališku prakilnumu įžengė į apšviestus kambarius, kuriuose dabar jau gyvena jaunesnioji karta. Ir jai tapo paguoda vienatvėje. Puolusiems į neviltį ir norėjusiems apleisti šį piktą pasaulį jis mirktelėdavo kaip paskutinės vilties žiburėlis. Su paliktaisiais dalijosi lova. Šaižų balsą, išsaugotą nuo tremties laikų, jis buvo pasiruošęs paversti šiltu zirzesiu. Juk argi nebuvo daugybės vietų, kur svajota apie skambutį arba laukta jo drebant lyg nusidėjėliams? Nedaugelis šiandien telefonu besinaudojančių prisimena, kokių niokojamų padarinių kadaise turėjo jo atsiradimas šeimos ratelyje. Skambutis, pragysdavęs bute vidudienį tarp dviejų ir keturių, kai koks nors mokyklos draugas panorėdavo su manimi pasikalbėti, būdavo aliarmo signalas, sudrumsdavęs ne tik mano tėvų popiečio poilsį, bet ir pasaulio istorijos epochą, kurios centre jie tarėsi esą. Nesutarimai su telefonų

stotimi tapo taisykle, o ką jau kalbėti apie grasinimus ir keiksmus, kuriais mano tėvas apipildavo skundus išklausančias telefonistes. Tačiau tikrąsias jo orgijas patirdavo sukimo rankenėlė, kuriai jis atsiduodavo ligi užsimiršimo ištisas minutes. Tėvo ranka buvo kaip dervišas, įveiktas svaigulio palaimos. Bet mano širdis smarkiai plakdavo, aš tvirtai žinodavau, jog tokiais atvejais telefonistė už nerangumą būsianti nuplakta. Tais laikais telefonas, subjaurotas ir išvytas, kabėjo galinio koridoriaus kampe, tarp nešvarių skalbinių skrynios ir dujų skaitiklio, ir iš ten pasigirdus skambučiui, berlynietiškas butas tapdavo dar šiurpesnis. Kai man, ilgai čiuopiančiam tamsią žarną ir beveik nebesivaldančiam, pagaliau pavykdavo išjungti skambutį, pakelti sunkius hantelių ragelius ir įsprausti tarp jų galvą, aš atsiduodavau iš jų kalbančio balso valdžiai. Nebuvo nieko, kas sušvelnintų nepaprastą jėgą, su kuria jis įsiverždavo į mane. Bejėgiškai kentėdamas stebėdavau, kaip jis naikina mano paties sprendimus, atima laiko, pareigos ir planų nuovoką, ir tarsi mediumas, paklūstantis iš anapus sklindančiam balsui, aš sutikdavau su pirmuoju ragelyje pasigirdusiu siūlymu.

Išvykimas ir sugrįžimas

Šviesos juosta po miegamojo durimis išvakarėse, kai kiti dar neatsigulę, – ar ne ji buvo pirmasis kelionės signalas? Ar ji nesiskverbė į laukimo kupiną vaiko naktį kaip vėliau į žiūrovų naktį po scenos uždanga skverbsis šviesos juosta? Manau, kad svajonių laivas, kuriuo anais laikais dažnai keliaudavome, per ošiančias pokalbių bangas ir plaunamų lėkščių putas prilinguodavo prie mūsų lovų, o ankstyvą rytą išlaipindavo nerimastingus, tarytum jau būtume baigę kelionę, kurią dar tik baudėmės pradėti. Važiuojame dardančia karieta išilgai Landvero kanalo, ir man ūmai apsunksta širdis. Tikrai ne dėl ateities ar išsiskyrimo. Liūdesiu mane užlieja dar tebesitęsiantis nykus sėdėjimas vienam šalia kito, kurio dar neišblaškė kelionės dvelksmas, kaip aušra kad išblaško šmėklas. Tačiau liūdna buvo neilgai: kai vežimas pravažiavo Šosė gatvę, mintimis aš vėl atsidūriau važiuojančiame traukinyje. Nuo to laiko Kozerovo ar Veningšteto[1] kopos man prasideda Invalidų gatvė-

je – ten, kur prieš kitus išnyra Štetino stoties smiltainio masyvai. Ankstų rytą tikslas dažniausiai nebūdavo tolimas – tai yra, „Anhalterio"* stotis, pagal pavadinimą – visų geležinkelių įsčios, lokomotyvų namai ir traukinių sustojimo vieta. Jokia tolybė nebuvo tolesnė už tą, kur migloje į vieną susieidavo jos bėgiai. Tačiau traukėsi ir mane ką tik supusi artuma. Atmintyje pasikeitė butas. Kai tik atsistojome ant mūsų greitojo traukinio vagono laiptelio, jo susukti kilimai, maišų drobe apmuturiuoti sietynai, apvilkti krėslai, pro žaliuzes srovenanti prieblanda ėmė laukti tyliai sėlinančių svetimų puspadžių, kurie, galbūt netrukus slysdami grindų lentomis, jau visą valandą šeimininkėmis besijaučiančiose dulkėse paliks vagišių pėdsakus. Todėl atsitikdavo taip, kad kiekvieną kartą iš atostogų aš grįždavau kaip benamis. Ir netgi bjauriausia rūsio skylė, kur jau degdavo lempa – kur jos nereikėjo įžiebti – man atrodė pavydėtina, palyginti su vakarinėje miesto pusėje tamsuojančiu mūsų butu. Tad grįžtant iš Bansino ar Hanenklės mažą, liūdną prieglobstį man suteikdavo kiemai. Paskui, be abejo, miestas juos vėl paslėpdavo, tarsi gailėtųsi suteiktos paguodos. Jei kartais traukinys ir stabtelėdavo prie jų, tai tik todėl, kad stoties prieigose degdavo raudonas signalas. Juo lėčiau jis važiuodavo, tuo greičiau nykdavo viltis nuo artėjančio tėvų namo pasislėpti už gaisrasienės. Tačiau tos tuščios minutės, kol visi išlips, dar ir šiandien stovi man akyse. Koks nors žvilgsnis galbūt prabėgo jomis kaip ir kiemais: sutrūkinėjusiose sienose įspraustais langais, už kurių dega lempa.

Pavėlavęs

Laikrodis mokyklos kieme sugedo, regis, dėl mano kaltės. Jis rodė, kad pavėlavau. Einant koridoriumi, pro duris prasiskverbdavo slaptų pasitarimų murmesys. Mokytojai ir mokiniai klasėse buvo bičiuliai. Arba visi tylėdavo, lyg ko nors lauktų. Tylutėliai paliečiau durų rankeną. Saulė nušvietė vietą, kur stovėjau. Tuomet prakeikiau šitą dieną ir atidariau duris. Atrodė, kad niekas

---

* Anhalten (*vok.*) – sustoti; Anhalt (*vok.*) – atrama, pagrindas. (Čia ir toliau – *vert. past.*)

manęs nepažįsta. Tarsi velnias Pėterio Šlemilio[2] šešėlį mokytojas pamokos pradžioje atėmė mano vardą ir pavardę. Mano eilė nebeatėjo. Tyliai iškentėjau ligi skambučio. Bet ir jis nebuvo palaimingas.

Pranešimas apie mirtį

*Déjà vu** pojūtis aprašytas daugelio. Bet ar tie apibūdinimai iš tikrųjų vykę? Ar nereikėtų kalbėti apie įvykius, užklumpančius mus tarsi aidas, kurį sukėlęs garsas akimirksniu išnyksta su prabėgusio gyvenimo tamsa? Beje, tatai atitinka faktas, jog šokas, atsirandantis, kai praeities akimirksnis atgyja sąmonėje, paprastai pasireiškia kaip garsas. Būtent žodžiui, ošimui ar tuksėjimui duota galia mus netikėtai įvilioti į vėsų praeities urvą, kurio skliautuose tik kaip aidas klaidžioja ir pati dabartis. Keista, kad niekas ligi šiol nepatyrinėjo šios svajonės priešybės – šoko, kai žodis lyg pamiršta įmautė mūsų kambary priverčia sunerimti. Kaip įmautė išduoda, jog pas mus kažkas lankęsis, – taip esama žodžių arba pauzių, išduodančių juos pamiršusį neregimą svečią: ateitį. Man buvo bene penkeri metai. Vieną vakarą, kai jau gulėjau lovoje, pasirodė tėvas. Greičiausiai atėjo palinkėti labos nakties. Jis pranešė apie pusbrolio mirtį – manau, beveik prieš savo valią. Tai buvo vyresnio amžiaus žmogus, man gana tolimas. Tačiau tėvas žinią apie jo mirtį papasakojo su visomis smulkmenomis. Paklaustas jis nuodugniai išaiškino, kas yra širdies plakimas. Iš jo pasakojimo supratau nedaug. Bet tą vakarą aš įsidėmėjau savo kambarį ir lovą kaip vietą, į kurią – nujaučiau – reikės sugrįžti, kad pasiimčiau pamirštą daiktą. Tik po daugelio metų sužinojau, ką būtent. Tame kambaryje tėvas nutylėjo vieną dalyką – pusbrolis mirė nuo sifilio.

Skaitymo dėžutė

Mes niekad nesugrąžinsime to, kas užmiršta. Ir turbūt gerai. Sugrįžimo šokas būtų toks naikinamas, kad tą pačią akimirką nustotu-

* Jau matyta (*pranc.*).

me suvokti savo ilgesį. Šiaip mes jį suvokiame, ir juo geriau, kuo giliau mumyse nugrimzdęs pamirštas dalykas. Kaip paprastas žodis, dar ką tik buvęs ant liežuvio galiuko ir turėjęs kalbai suteikti demosteniškus sparnus, taip ir tai, kas pamiršta, rodosi apsunkę nuo viso mums žadamo nugyvento gyvenimo. Galbūt užmirštus dalykus apsunkina ir apvaisina ne kas kita, kaip dingusių, jau nebeatgaivinamų įpročių pėdsakai. Galimas daiktas, jų susimaišymas su pranykusių namų dulkėmis ir yra išlikimo priežastis. Kad ir kaip būtų – kiekvienas turi daiktų, įskiepijusių jiems patvaresnius įpročius nei visi kiti. Kadangi atspariausi mano įpročiai buvo skaitymas ir rašymas, joks iš ankstesnių laikų išlikęs daiktas nekelia man didesnio ilgesio nei skaitymo dėžutė. Plonose lentelėse gotišku šriftu buvo išpaišytos pavienės raidės, atrodančios jaunesnės ir mergaitiškesnės nei išspausdintos. Jos gulėjo siaurame guolyje – įstrižai, iš eilės, visos tobulos, lyg vienuolės seserys, saistomos jų ordino regulos: žodžio. Stebėdavausi, kaip toks kuklumas ir toks grožis gali gyventi kartu. Tai buvo malonė, kurios nerado jos nuolankiai maldavusi mano dešinė. Ji turėjo likti išorėje tarsi išrinktuosius įleidžiantis durininkas. Todėl jos bendravimas su raidėmis buvo kupinas pasiaukojimo. Ilgesys, kurį man kelia skaitymo dėžutė, rodo, kokia neatskiriama ji nuo mano vaikystės. Iš tikro joje aš ieškojau jos pačios – kotelyje, kuriuo lentelėje iš raidžių sudėdavau žodį – glūdėjusios visos vaikystės. Ranka vis dar sapnuoja kotelį, bet jau niekad nepabus, kad sapnas taptų tikrove. Taip ir aš galiu sapnuoti, kaip kadaise išmokau vaikščioti. Tačiau tai nebepadeda. Šiandien galiu vaikščioti; bet mokytis vaikščioti – nebe.

Lodžijos

Kaip motina, kuri priglaudžia naujagimį prie krūtinės jo nepažadindama, gyvenimas dar ilgai maitina švelnius vaikystės prisiminimus. Niekas nestiprino mano prisiminimų labiau nei žvilgsnis į tamsias kiemų lodžijas – viena iš jų, vasarą užtemdyta markizių, buvo mano, naujo miesto piliečio, lopšys. Aukštu aukštesnės lodžijos stogą laikiusios kariatidės akimirką palikdavo savo vietą ir susirinkusios prie lopšio uždainuodavo dainą, – nors ji beveik

neužsiminė apie tai, kas manęs laukia ateityje, bet joje slypėjo kerai, dėl kurių kiemų oras svaigina mane ligi šiol. Manau, kad šio oro priemaišos būta ir Kaprio vynuogyne, kur apkabinau mylimąją; šiame ore tarpsta įvaizdžiai ir alegorijos, valdančios mano mąstymą taip, kaip lodžijų kariatidės valdo Vakarų Berlyno kiemus.

Ritmiški tramvajaus ir kilimų daužymo garsai migdė mane. Jie buvo klonis, kuriame rasdavosi manieji sapnai. Iš pradžių beformiai, persmelkti gal vandens šniokštimo ar pieno kvapo; paskui painesni, kelionės ir lietaus sapnai; galiausiai nuovokesni: apie žaidimą rutuliukais zoologijos sode, apie sekmadienio iškylą. Čia pavasaris iškėlė pirmuosius ūglius prieš pilkumos frontą; ir kai metams įpusėjus dulkėta medžio viršūnė tūkstantį kartų per dieną perbraukdavo per namo sieną, šakų brūkštelėjimas mane mokydavo to, ką žinoti buvo dar per anksti. Viskas kieme man buvo užuomina. Susukamų žalių užuolaidų barniuose išgirsdavau pačių netikėčiausių žinių ir išmintingai praleisdavau negirdomis šitiek blogų naujienų, kurios baladojosi temstant nuleidžiamose žaliuzėse.

Tačiau labiausiai mane jaudindavo vieta, kur kieme augo medis. Ji buvo išasfaltuota ir sutvirtinta plačiu geležiniu žiedu. Šaknys asfaltą buvo taip išraižiusios, kad jis atrodė tarsi plikos žemės grotos. Man dingojosi, kad jis neatsitiktinai taip įrėmintas; kartais susimąstydavau apie tai, kas vyksta juodojoje skylėje, iš kurios išauga kamienas. Vėliau šitaip tirti pradėjau ir karietų stoteles. Medžiai ten šaknijosi panašiai, bet buvo dar ir aptverti, tad vežikai, į vandens siurblio lataką pumpuodami vandenį, nuplaunantį šieno ir avižų likučius, ant tos tvoros pakabindavo savo pelerinas. Šie laukiamieji, kurių ramybę tik kartkartėmis sudrumsdavo privažiuojantis ar tolstantis vežimas, buvo tolimos mano kiemo provincijos.

Daug galėjai išskaityti iš jo lodžijų: bandymą vakare pailsėti; viltį su šeima persikelti į gamtos prieglobstį; pastangas patirti visus sekmadienio teikiamus malonumus. Tačiau galiausiai visa tai būdavo beprasmiška. Vienas ant kito sutupdyti kvadratai rodė tik tai, kiek sunkių darbų viena diena paveldi iš kitos. Skalbiniai džiūvo nuo vienos sienos ligi kitos; palmė atrodė esanti benamė, tarytum tėvyne ji jau seniai būtų laikiusi ne juodąjį žemyną, o gretimą

svetainę. Taip lėmė šios vietovės įstatymas, apie kurį kadaise svajojo gyventojai. Tačiau prieš užmirštant porą sykių jį praskaidrinti pabandė menas. Įstatymo valdosna įsibraudavo čia sietynas, čia bronzinė skulptūra, čia kinų vaza. Ir net jei panašios senienos retai pagerbdavo šią vietą, lodžijose ir pati laiko tėkmė įgijo antikvarinių bruožų. Pompėjos raudonis, taip dažnai plačia juosta einantis per sieną, buvo šioje nuošalioje vietoje besikaupiančių valandų fonas. Laikas pasendavo į kiemą nevedančiose šešėlingose patalpose. Todėl rytas, su kuriuo susidurdavau mūsų lodžijoje, jau taip ilgai būdavo buvęs rytas, jog atrodydavo, kad čia jis tikresnis nei kurioje kitoje vietoje. Tas pat ištikdavo ir vėlesnius paros laikus. Niekad negalėdavau jų sulaukti, nes jie patys jau laukdavo manęs. Tarsi išėję iš mados, jie jau seniai būdavo ten, kur galiausiai juos aptikdavau.

Vėliau kiemus iš naujo atradau nuo geležinkelio pylimo pusės. Kai tvankią vasaros popietę žvelgdavau į juos iš savo kupė, atrodydavo, jog vasara išsižadėjo kraštovaizdžio ir užsidarė juose. Ir snapučiai, kurių raudoni žiedai žvelgdavo iš vazonų, ne taip tiko prie vasaros kaip raudoni čiužiniai, kurie prieš pietus vėdindavosi ant turėklų. Vakarai po tokių dienų išvysdavo mus – mane ir mano draugus – susėdusius apie lodžijos stalą. Kėdes atstodavo metaliniai sodo baldai, atrodantys lyg apipinti nendrėmis. Iš raudonai žalios taurės, kur ošė dujų liepsnelė, ant „Reclamo" tomelių krito šviesa: vyko skaitymai. Paskutinis Romeo atodūsis klaidžiojo po kiemą, ieškodamas aido, kuriuo iš kapo buvo pasiruošusi atsiliepti Džuljeta.

Nuo mano vaikystės lodžijos pasikeitė mažiau nei kitos patalpos. Tačiau ne vien todėl jos man vis dar artimos: veikiau dėl to, kad jose, jų netinkamume gyventi, glūdėjo paguoda tam, kuris pats jau nebeturi kur gyventi. Jos yra berlyniečio buto riba. Jose prasideda Berlynas ir pati miesto dvasia. Jos buvimas toks jaučiamas, kad lodžijose nebelieka vietos smulkmenoms. Po šios dvasios sparnais erdvė ir laikas suranda vienas kitą ir atsigula jai prie kojų. Tačiau vaikas, kuris kadaise priklausė šiai draugijai, dabar jos apsuptas stabteli lodžijoje kaip seniai jam paskirtame mauzoliejuje.

Kuprelis

Vaikystėje išėjęs pasivaikščioti mėgdavau žiūrėti pro horizontalias grotas, kurios leisdavo stabtelėti prie vitrinos net ir tada, kai po ja žiojėdavo anga, pro kurią į gilius rūsius patekdavo šiek tiek oro ir šviesos. Angos vedė ne į lauką, o į požemį. Todėl atsistojęs ant grotų aš smalsiai žvelgdavau žemyn ir kartais išvysdavau kanarėlę, lempą ar ten gyvenantį žmogų. Pasisekdavo ne visada. Visą dieną bergždžiai spoksojus, naktį rodyklės smaigalys galėdavo apsisukti, ir sapne mane patį persmeigdavo žvilgsniai iš rūsio angų. Į mane akis spigino gnomai smailiomis kepurėlėmis. Bet dar nė nespėjus kaip reikiant išsigąsti, jie pradingdavo.

Būtybės, dienomis gyvenusios už anų langų, nelabai skyrėsi nuo tų, kurios naktimis baudėsi įsibrauti į mano sapną. Todėl Georgo Schererio „Vokiškoje vaikų knygelėje" perskaitęs eilutes: „Kai į rūsį nueinu / prisipilti vyno / stovi ten kuprelis / ir ąsočio negrąžina"[3], iš karto supratau, apie ką jos. Aš jau pažinojau tą gaują, mėgstančią viską gadinti ir krėsti piktus pokštus, ir todėl buvo visai nenuostabu, kad rūsyje ji jautėsi kaip namie. „Padugnės", štai kas jie buvo. Išsyk prisiminiau tuos naktibaldas – adata su smeigtuku, – kurie, šaukdami, jog greit „bus tamsu, nors į akį durk" vėlų vakarą ėmė badyti vištas su gaidžiais. Jiems turbūt atrodė, kad tai, ką iškrėtė nakčiai juos priėmusiam šeimininkui, esąs tik pokštas. O man buvo baisu. Kuprelis buvo jų giminaitis. Tačiau dėl to jis netapo man artimesnis. Tik dabar žinau, kuo jis vardu. Mano motina, pati to nesuvokdama, išsidavė: „Linkėjimai nuo nevėkšlos", – sakydavo ji kiekvieną kartą, kai sudaužydavau ką nors ar numesdavau. Dabar suprantu, apie ką ji kalbėjo – apie tą kuprių, kuris pažvelgė į mane. Tas, į kurį jis pažiūri, nekreipia dėmesio: nei į save, nei į žmogelį. Sutrikęs jis stovi prie šukių krūvos: „Kai į virtuvę nueinu / išsivirt sriubelės; / stovi ten kuprelis / sudaužęs mano puodelį."

Kur jis pasirodydavo, ten mane pergalėdavo. Daiktams šitai negaliojo tol, kol per metus sodas virto sodeliu, kambarys – kambariuku, o suolas – suoleliu. Jie mažėjo, ir, atrodė, kad jiems augo kupra, ilgam padarydama žmogelio pasaulio dalimi. Jis visur užbėgdavo man už akių. Mandagiai stodavo skersai kelio. Tasai pil-

kasis rikis man nieko nedarė – tik nuo kiekvieno daikto, kuris man atitekdavo, atsiriekdavo užmaršties pusę: „Kai kamaron nueinu / duona numalšinti alkio, / stovi ten kuprelis, / pusę jos suvalgęs". Jis dažnai taip stovėdavo, tik aš niekad jo nemačiau. Užtat jis mane visada matė. Juo geriau, juo prasčiau pats save mačiau.

Manau, kad „visas gyvenimas", kuris, kaip pasakojama, mirties valandą praslenka pro akis, sudarytas iš žmogučio matytų mūsų gyvenimo vaizdų. Jie staigiai pralekia pro šalį kaip standžiai įrištų knygelių, mūsų kino pirmtakių, lapai. Vos vos spausdamas nykštys judėdavo išpjautu jų paviršiumi; sekundės dalį pasirodydavo vaizdas, beveik niekuo nesiskiriantis nuo kitų. Jiems greitai keičiantis, atpažindavome besiboksuojantį sportininką ar su bangomis kovojantį plaukiką. Žmogutis turi ir mano atvaizdus. Pasislėpęs jis stebėjo mane ir prie ūdros narvo, ir žiemos rytą, ir prie telefono koridoriaus gale, alaus daryklos pastogėje su peteliškėmis, čiuožiantį, grojant dūdų orkestrui, prie siuvimo reikmenų dėžutės ir palinkusį virš stalčiaus, gėlyne ir susirgusį lovoje, Glienikėje ir geležinkelio stotyje. Dabar jo darbas atliktas. Tačiau jo balsas, panašus į dujinės lempos ošimą, per šimtmečių slenkstį man šnibžda žodžius: „Būki geras, vaike mielas / pasimelsk ir už kuprelio sielą".

DESTRUKTYVUS CHARAKTERIS

Kartais atsitinka taip, kad žvelgiantis į savo praeitį žmogus suvokia, jog beveik visi glaudesni ryšiai jį siejo su žmonėmis, kurių „destruktyvus charakteris" buvo visų pripažintas. Vieną sykį, galbūt atsitiktinai, jis susidurs su šiuo faktu, ir juo stipresnis bus jį supurtęs šokas, tuo didesnės galimybės atsivers aprašyti destruktyviam charakteriui.

Destruktyviam charakteriui žinomas tik vienas šūkis: daugiau vietos; tik viena veiklos rūšis: išvalyti. Gryno oro ir laisvos erdvės poreikis jam didesnis už stipriausią neapykantą.

Destruktyvus charakteris yra jaunas ir linksmas. Naikinimas jaunina – jis pašalina tikrojo mūsų amžiaus pėdsakus; jis pralinksmina, nes kiekvienas valymas naikintojui reiškia visišką jo savijautos redukciją ar net nuslopinimą. Tačiau tokį apoloniško naikintojo įvaizdį sukurti pirmiausia padeda suvokimas, kaip smarkiai supaprastėja pasaulis, pamatuotas tokiu kriterijumi: ar jis vertas sunaikinti? Tai galingas saitas, jungiantis ir vienijantis visa, kas egzistuoja. Šis reginys destruktyviam charakteriui rodosi esąs nepaprastai darnus.

Destruktyvus charakteris visuomet veikia energingai. Jo darbo tempą – bent netiesiogiai – diktuoja prigimtis: jis turi užbėgti jai už akių. Antraip ji pati perims naikintojo pareigas.

Destruktyvus charakteris neturi jokios vizijos. Ir turi nedaug poreikių, iš kurių menkiausias – žinoti, kas užims sunaikintųjų vietą. Iš pradžių, bent vieną akimirką, – tuščia erdvė, vieta, kur stovėjo daiktas, kur gyveno auka. Paskui jau atsiras kas nors, kam prireiks šios erdvės. Tačiau jis pats šios erdvės užimti neketina.

Destruktyvus charakteris dirba savo darbą; jis vengia tik kūrybos. Kaip kūrėjas ieško vienatvės, taip naikintojas turi nuolatos būti tarp žmonių, jo veiklos liudytojų.

Destruktyvus charakteris yra signalas. Kaip trianguliacijos bokštelį iš visų pusių perpučia vėjas, taip jis iš visų pusių apsuptas gandų. Beprasmiška bandyti nuo to apsaugoti.

Destruktyvus charakteris nesistengia būti suprastas. Pastangos būti suprastam jam atrodo paviršutiniškos. Nesupratimas negali jam pakenkti. Atvirkščiai, nelyginant anos destruktyvios valstybinės įstaigos – orakulai, jis net provokuoja nesupratimą. Paskalos, pats smulkiaburžuaziškiausias reiškinys iš visų, atsiranda tik tuomet, kai žmonės nenori būti klaidingai suprasti. Destruktyvus charakteris toleruoja nesupratimą; jis neskatina paskalų.

Destruktyvus charakteris yra futliarinių žmonių priešas. Futliaro žmogus ieško ištaigos, kurio kvintesencija – dėklas. Jo vidus išmuštas velvetu, kuriame pasaulis įspaudė savo pėdsaką.

Destruktyvus charakteris ištrina netgi naikinimo pėdsakus.

Destruktyvus charakteris palaiko tradicionalistų frontą. Vieni saugo daiktus, padarydami juos neliečiamus ir konservuodami, kiti – situacijas, padarydami jas parankias ir likviduodami. Pastarieji vadinami destruktyviaisiais.

Destruktyvus charakteris turi istorinio žmogaus sąmonę, kurios esminė pajauta – neįveikiamas nepasitikėjimas įvykių raida ir pasiruošimas visuomet pastebėti nepasisekimo ženklus. Todėl destruktyvus charakteris yra įsikūnijęs patikimumas.

Destruktyviam charakteriui nieko nėra amžina. Būtent todėl jis visur mato kelius. Kur kiti susiduria su sienomis ar kalnynais, jis mato kelią. Bet kadangi jis visur mato kelią, visuomet turi jį nuvalyti. Ne visad šiurkščia prievarta, kartais net ir kilnia. Kadangi jis visur mato kelius, pats visuomet stovi kryžkelėje. Nė vieną akimirką neaišku, ką žada kita. Visa, kas egzistuoja, jis verčia griuvėsiais, bet ne dėl pačių griuvėsių, o dėl einančio per juos tako.

Destruktyvus charakteris gyvena ne jausmu, kad gyventi verta, bet pojūčiu, jog savižudybė neprilygs įdėtoms pastangoms.

TRUMPI ŠEŠĖLIAI I–II

Platoniška meilė

Meilės prigimtį ir tipą labiausiai išryškina likimas, kurį ji rengia žmogaus vardui. Vedybos, atimančios iš moters mergautinę pavardę ir pakeičiančios ją vyro pavarde, paliečia – kaip ir beveik kiekvienas lytinis artumas – ir jos vardą. Jos pridengia, apgaubia jį maloniniu vardu, ir už tos priedangos jis dažnai slepiasi ilgus metus ar net dešimtmečius. Platoniška meilė teisingai apibrėžiama tik kaip vedybų priešybė plačiąja prasme, tik taip – pagal vardo, o ne kūno, likimą. Vienintelė tikra ir reikšminga jos prasmė: tai meilė, kuri tardama vardą ne atgailauja už aistrą, bet per jį myli, varde turi mylimąją ir varde nešioja ją ant rankų. Tikrasis šio atstumą išlaikančio potraukio, įtampos, vadinamos platoniška meile, bruožas yra tas, kad mylimosios vardą ji išsaugoja nepaliestą. Šiai meilei mylimosios būtis, o ir mylimojo pareigos, randasi iš jos vardo tarsi spindulys iš lupos židinio. Todėl „Divina Commedia"* yra ne kas kita, kaip aura aplink Beatričės vardą: įspūdingiausias įrodymas, kad visos kosmoso galios ir pavidalai atsiranda iš tobulo, meilėje gimusio vardo.

*Vienas kartas nesiskaito***

Nuostabiausi šio posakio įrodymai – erotinėje sferoje. Kol nuolat abejodamas, ar būsi suprastas, sukiesi apie moterį, tol tavo troškimai išsipildyti gali tik šios abejonės kontekste – taigi kaip išganymas, sprendimas. Tačiau vos tik jie šiuo būdu tapo tikrove, jų vietą beregint gali užimti naujas, nepakeliamas nuogo, gryno išsipildymo ilgesys. Atmintyje pirmąjį išsipildymą daugmaž aprėpia sprendimas, taigi išsipildymo funkcija abejonės atžvilgiu, ir sprendimas pasidaro abstraktus. Taip vienas kartas tampa visiškai nereikšmingas, palyginti su grynu, absoliučiu išsipildymu. Ir atvirkš-

---

* „Dieviškoji komedija". (*It.*)

** Einmal ist Keinmal. (*Vok.*)

čiai, grynas ir absoliutus išsipildymas gali nuvertėti erotiškai. Tad kai mūsų atmintyje staiga išnyra banalus erotinis nuotykis, mums jis pasirodo pernelyg brutalus ir greitas, tad mes anuliuojame tą pirmą kartą ir sakome, kad jo nebuvo, nes ieškome lūkesčių sutapimo linijų, norėdami patirti, kaip moteris iškyla prieš mus tarsi susikirtimo taškas. Don Žuano, laimingojo meilės kūdikio, paslaptis yra ta, kad jis, leisdamasis į naują avantiūrą, žaibiškai randa sprendimą ir drauge saldžiausius flirto žodžius; svaigindamas jis pranoksta lūkesčius ir rėždamas sparną išsireikalauja sprendimo. Šis kas kartą unikalus malonumas, šis laikų susipynimas gali būti išreikštas tik muzikinėmis priemonėmis. Don Žuanas reikalauja meilės uždegamojo lęšio – muzikos.

*Skurdžius niekuomet nieko nepeša**

Kad nė viena *gala* ložė nėra tokia neprieinama kaip bilietas į nepaliestą, dievišką gamtą, kad ji, apie kurią skaitėme, jog taip lengvai atitenka valkatoms ir elgetoms, padugnėms ir bastūnams, vis dėlto džiaugsmingiausią, tyliausią ir tyriausią veidą tausoja turčiui, pro didelius, žemus langus įsiverždama į vėsias, ūksmingas jo sales – tai nepaneigiama tiesa, kurią įrodo itališka vila, kai pirmąsyk žengi pro jos vartus, norėdamas pažvelgti į ežerą ir kalnus. Tai, ką matei anksčiau, nublanksta prieš šį vaizdą kaip Kodako nuotrauka prieš Leonardo darbą. Taip, tik turtuolis kraštovaizdį gali turėti įrémintą ir pasirašytą didžiojo meistro – Dievo.

Per arti

Sapne, kairiajame Senos krante, priešais *Notre-Dame.***

Stovėjau ten, bet nemačiau nieko, kas būtų panašu į Notre-Dame. Plytinis pastatas tik paskutinio masyvo pakopomis pralenkė aukštus medinius pastolius. Tačiau aš stovėjau susijaudinęs priešais Notre-Dame. Tai, kas kėlė nerimą, buvo ilgesys. Ilgesys būtent to-

---

* Armut hat immer das Nachsehen. (*Vok.*)

** Dievo Motinos katedra Paryžiuje. (*Pranc.*)

kio Paryžiaus, kurį mačiau čia, sapne. Iš kur tada tas ilgesys? Ir iš kur tas visiškai subjaurotas, nepažįstamas pastatas? Balansas: Sapne aš priėjau prie jo per arti. Neregėtas ilgesys, užplūdęs mane čia, išsiilgto miesto širdyje, buvo ne tas, kuris iš tolybių traukia prie vaizdo. Tai buvo palaimingas, jau peržengęs vaizdo ir nuosavybės slenkstį ilgesys, pažįstantis tik vardo galią, kuria meilės objektas gyvena, kinta, sensta, atjaunėja ir kuri, pati bevaizdė, yra visų vaizdų prieglobstis.

Nutylėti planus

Nedaug prietarų yra paplitę labiau už draudimą kalbėti apie svarbiausius ketinimus ir projektus. Toks elgesys įprastas ne tik visuose visuomenės sluoksniuose; taip pat atrodo, kad jį skatina įvairiausi žmogiški motyvai – nuo banaliausių ligi pačių slapčiausių. Iš tikrųjų būtinybė šitaip elgtis tokia aiški, kad ne vienas pamanys, jog čia nėra pagrindo kalbėti apie prietarą. Visiškai suprantama, jog žmogus, kuriam kas nors gali nepasisekti, nori pasilikti nesėkmę sau; norėdamas būti tikras dėl šios galimybės, jis nekalba apie savo sumanymus. Tačiau tai yra tik išorinis jo apsisprendimo sluoksnis, tik blizganti banalybė, po kuria slepiasi gilesni dalykai. Čia randame antrąją priežastį – miglotą nuovoką, jog veikimo energiją gali sumažinti motorinis išsikrovimas, pasitenkinimas išsikalbėjus. Ši naikinamoji kalbos prigimtis, kurią patvirtina paprasčiausia patirtis, labai retai buvo vertinama taip rimtai, kaip ji to nusipelnė. Jei prisimintume, kad beveik visi lemiami planai susiję su vienu vardu ar net priklauso nuo jo vieno, tuomet suprastume, kaip brangiai reikia sumokėti už troškimą atverti burną. Nėra abejonės, kad po antrojo seka dar ir trečias lygmuo – manymas, jog kitų, ypač draugų, nesusigaudymu galima lipti aukštyn tarsi sosto pakopomis. Negana to, yra dar ir paskutinė, nemaloniausia priežastis, ligi kurios prisigauna Leopardi[1] sakydamas: „Savojo sielvarto pripažinimas sukelia ne užuojautą, o pasitenkinimą – ne tik priešams, bet ir visiems apie tai sužinojusiems žmonėms – ir sužadina ne liūdesį, o džiaugsmą, nes tai patvirtina, jog nukentėjusysis yra mažiau vertingas nei jis pats". Tačiau kiek žmonių įstengtų patikėti pačiais savimi, net jei protas ir kuždėtų Leopardi'o įžvalgą? Argi daugelis, pasišlykštėję tokios min-

ties kartumu, jos neišspjautų? Čia ir pasirodo prietaras, farmaciškai išgryninti karčiausi ingredientai, kurių atskirai suvirškinti negalėtų niekas. Užuot išgirdęs sveiko proto kalba apsakytą gyenimo žiaurumą ir kančią, žmogus kur kas mieliau paklūsta liaudies papročių ir patarlių tamsai bei mįslingumui.

Iš kur sužinome apie savo stiprybes

Iš savo pralaimėjimų. Kai pralaimime dėl asmeninių silpnybių, tuomet niekiname save ir gėdijamės jų. O kai esame stiprūs, tai neapkenčiame savo pralaimėjimo ir gėdijamės nesėkmės. Argi iš sėkmės ir laimės mes suvoktume savo stiprybes?! Kas gi nežino, jog niekas taip neapnuogina didžiausių mūsų silpnybių kaip sėkmė ir laimė? Kas gi po pergalės kovoje ar meilėje nejautė, kaip tarsi silpnumo šiurpulys galvoje šmėsteli klausimas: ir tai aš? Tai man, silpniausiajam? Kas kita – pralaimėjimų virtinės, iš kurių mes išmokstame visų atsitiesimo gudrybių ir maudomės gėdoje tarsi slibino kraujyje. Šlovė, alkoholis, pinigai, meilė – toje srityje, kur žmogus jaučiasi stiprus, neturi jokios savigarbos, visiškai nebijo apsijuokti, neturi ir savitvardos. Joks žydas prekijas negalėtų taip įkyrėti pirkėjui kaip Casanova – Charpillonui. Tokie žmonės gyvena savo stiprybėje. Kiekvienos stiprybės kaina – ypatingas ir baisus gyvenimas joje. Gyvenimas draustinyje. Kai mes viduje, mes esame kvaili ir neprieinami, įkrentame į visas duobes, veržiamės per kliūtis, taškomės purvais ir teršiame žemę. Tačiau tik išsipurvinę mes tampame neįveikiami.

Apie tikėjimą išpranašautais dalykais

Ištirti žmogų ištinkančias būsenas, kai jis kreipiasi į tamsiąsias galias, yra vienas iš tikriausių ir trumpiausių būdų pažinti ir sukritikuoti šioms galioms. Mat kiekvienas stebuklas turi dvi puses: viena susijusi su tuo, kuris jį daro, kita – su tuo, kuris jį patiria. Neretai antroji pusė yra reikšmingesnė nei pirmoji, nes ji apima ir pastarosios paslaptį. Tarkim, kas nors užsako sudaryti grafologinį ar chiromantinį savo gyvenimo atvaizdą ar horoskopą; šįkart norėtume išsiaiškinti tik tiek: kas tuomet jam atsitinka? Manoma,

jog pirmiausia jis nori palyginti ar patikrinti. Su didesne ar mažesne skepsio doze jis peržiūrės visus teiginius. Iš tikrųjų viskas vyksta atvirkščiai. Iš pradžių būna smalsumas, su kuriuo laukiama išvadų – toks degantis, netveriantis, lyg laukiant žinių apie kokį nors jam itin svarbų, bet visiškai nepažįstamą žmogų. Šios liepsnos kuras – tuštybė. Štai ji apėmė neregėtus plotus, nes susidūrė su savo vardu. Vardo eksponavimas jau pats savaime yra vienas iš stipriausių poveikių, skirtų jo turėtojui (amerikiečiai jį vartoja praktiškai, šviečiančiose reklamose kreipdamiesi į Smithą ir Browne'ą), ir tokia pranašyste jis, žinoma, susiejamas su pranašavimo turiniu. Tatai atsitinka maždaug taip: vadinamasis savosios prigimties vidinis suvokimas kiekvieną akimirką yra vien tik improvizacija. Jis prisitaiko – jei taip galima pasakyti – prie savo tuometinės kaukės. Pasaulis yra tokių kaukių arsenalas. Tik liguistas, nuskurdęs žmogus ieško jų savo viduje. Mes patys dažniausiai turime menką jų pasirinkimą. Todėl esame nepaprastai laimingi, kai kas nors prisiartina prie mūsų su egzotiškų kaukių krepšiu ir prideda prie veido retesnius egzempliorius – žudiko, finansų magnato, jūrų vilko kaukes. Žiūrėjimas pro jas mus užburia. Mes matome konsteliacijas, akimirksnius, kuriais iš tikro buvome tas ar anas, arba viskas iš karto. Šito žaidimo su kaukėmis mes ilgimės kaip svaigulio; iš to ir šiandien gyvena kortų būrėjai, chiromantai ir astrologai. Jie išmano, kaip sugrąžinti mus į nebylias likimo pauzes, kuriose tik vėliau pastebime sėklas visiškai kito likimo nei tas, kuris atiteko mums. Tuomet likimas stabteli lyg širdis – tatai su tyliu, palaimingu šiurpuliu jaučiame iš pažiūros tokiuose menkuose, tokiuose klaidinguose šarlatano sukurptuose mūsų prigimties aprašymuose. Ir tuo skubiau sutinkame su jais, juo skaudžiau jaučiame mus užplūstant niekada negyventų gyvenimų šešėlius.

Trumpi šešėliai

Apie vidurdienį šešėliai yra tik juodi aštrūs kraštai daiktų papėdėje, pasirengę be garso ir staiga pranykti savo landoje, savo paslaptyje. Tuomet ateina koncentruota, sodri Zaratustros, mąstytojo „gyvenimo vidurdienį", „Saulės sode" valanda. Juk pažinimas, kaip ir saulė, daiktus geriausiai apšviečia savo kelio viršūnėje.

Slaptas ženklas

Žodžiu perduodamas toks Schulerio[2] posakis. Kiekvienas pažinimas, teigia jis, turi būti truputį absurdiškas; taip senoviniai kilimų raštai ar frizų ornamentai kur nors ima ir šiek tiek nukrypsta nuo normos. Kitaip tariant: svarbiausia yra ne sklandus perėjimas nuo vieno pažinimo prie kito, o kiekvieno atskiro pažinimo pertrūkis. Būtent tai yra neišvaizdus kokybės ženklas, išskiriantis jį iš visų pagal šabloną pagamintų serijinių prekių.

Casanovos žodis

„Ji žinojo, – apie vieną sąvadautoją sako Casanova, – jog neturėsiu jėgų išeiti jai nieko nedavęs." Keistas pasakymas. Kokios gi jėgos reikia, norint ją pergudrauti? Arba – teisingiau – koks čia silpnumas, kuriuo ji gali pasikliauti? Tai gėda. Sąvadautoja yra perkama, bet nenuperkama ją trukdančio kliento gėda. Jos kupinas klientas ieško, kur pasislėpti, ir randa geriausią priemonę: piniguose. Įžūlumas ant stalo teškia pirmąją monetą; ją slėpdama, gėda numeta dar šimtą.

Medis ir kalba

Aš užkopiau skardžiu ir priguliau po medžiu. Tai buvo tuopa ar alksnis. Kodėl nebeprisimenu jo rūšies? Todėl, kad žiūrint į jo lapiją ir stebint lingavimą, medis staiga taip paveikė mano kalbą, kad mano akivaizdoje ji dar sykį iškėlė senovines vestuves, susituokdama su medžiu. Šakos ir viršūnė lingavo mąsliai arba atšiauriai, šakelės atrodė čia palankios, čia besipriešinančios; lapija šiaušėsi prieš šiurkštų šuorą, šiurpo nuo jo arba jį pasitiko; kamienas rėmėsi į tvirtą pagrindą, o lapas metė šešėlį vieną ant kito. Švelnus vėjelis grojo vestuvėse ir po visą pasaulį išnešiojo šioje santuokinėje lovoje greitai atsiradusius vaikus – vaizdžią kalbą.

Lošimas

Lošėjo aistrą (kaip ir visas kitas) atpažinsi iš to, kaip kibirkštis kūne peršoka nuo vieno centro į kitą, sujudina tą ar kitą organą ir jame sukoncentruoja ir juo apriboja visą būtį. Tai tasai dešinei rankai duotas laikas – kol rutuliukas įkris į duobutę. Tarsi lėktuvas ji sklendžia virš kolonų, į vagas sėdama žetonų sėklas. Tik ausiai lemta pagauti to laiko pradžią: kai rutuliukas nukrinta į ruletę ir lošėjas girdi, kaip fortūna derina savo bosus. Lošime, kuris apeliuoja į visus pojūčius, neišskiriant ir atavistinio aiškiaregystės pojūčio, ateina eilė ir akiai. Visi skaičiai jai mirkčioja tarsi sąmokslininkai. Bet kadangi ji visiškai nebemoka užuominų kalbos, tie skaičiai, kuriais pasitiki, dažniausiai ją suklaidina. Užtat kaip tik jie yra labiausiai atsidavę lošimui. Pralošti žetonai dar kurį laiką guli šalia jų. Tokios taisyklės. Ne kitaip būna, kai mylintysis patenka į garbinamo asmens nemalonę. Mylimosios ranka yra netoli jo, tačiau jam net nešaus į galvą jos paimti. Lošėjas yra aistringai atsidavęs lošimui; jis myli jį dėl jo paties, o ne dėl to, ką šis duoda. Net jei žaidimas iš lošėjų pasiima viską, jie kaltins save sakydami: „Aš blogai žaidžiau". Pati meilė atlygina už šį uolumą taip, jog net ir pralaimėjimai būna mieli – tik todėl, kad jais įrodomas lošėjo pasiryžimas aukotis. Toks nepriekaištingas sėkmės kavalierius buvo kunigaikštis Ligne[3], lankęsis Paryžiaus klubuose, nuvertus Napoleoną, ir pagarsėjęs laikysena, su kuria jis pasitikdavo didžiausius pralaimėjimus. Kasdien ji buvo ta pati: dešinė, kuria jis nuolat statydavo dideles sumas, kabodavo vangiai nusvirusi. Tuo tarpu kairė nejudėdama gulėdavo ant stalo, užkišta už liemenės dešinėje krūtinės pusėje. Gerokai vėliau iš jo tarno sužinota, jog toje krūtinės pusėje buvo trys randai – tikslios trijų visad taip ramiai gulėjusios rankos pirštų nagų žymės.

Tolybė ir vaizdai

Ar malonumas, kurį jaučiame stebėdami vaizdus, nekyla iš niūraus priešiškumo žinojimui? Aš žiūriu į kraštovaizdį: lygi kaip veidrodis įlankoje tyvuliuoja jūra; miškai tarsi sustingusi, nebyli

masė lipa ant kalvos viršūnės; ant jos – pilies griuvėsiai, tokie pat kaip ir prieš šimtus metų; dangus be debesėlio spindi amžinuoju mėliu. Taip mato svajotojas. Norėdamas atsiduoti šiems vaizdams, jis turi pamiršti, kad jūroje kyla ir krinta milijardų milijardai bangų, kad kiekvieną akimirksnį miškai suvirpa nuo šaknų ligi paskutinio lapelio, kad pilies akmenų viešpačiai – nepaliaujamas irimas ir drėkimas, kad danguje, prieš susikaupdamos į debesis, verda ir maišosi nematomos dujos. Tik vaizdai žiūrovams teikia ramybę, amžinybės pojūtį. Kiekvienas jį palietęs sparno mostelėjimas, kiekvienas pašiurpinęs vėjo šuoras, kiekvienas artumo glustelėjimas įrodo jį meluojant. Tačiau kiekviena tolybė vėl atgaivina jo svajonę: ji remiasi kiekvienu debesiu, iš naujo užsiliepsnoja nuo kiekvieno nušvitusio lango. Tačiau tobuliausiai ji pasirodo, kai svajotojui pavyksta ištraukti paties judėjimo geluonį: paversti vėjo gūsį ūžimu, o šmėkštelėjusius paukščius – jų voromis. Didžiausias svajotojo troškimas yra sustingdyti gamtą išblukusių vaizdų rėmuose. O juos, iš naujo pašauktus, užkerėti – poeto talentas.

GRAŽUS SIAUBAS

Liepos keturioliktoji. Nuo *Sacre-Coeur** Monmartrą užlieja bengališkos ugnys. Horizontas už Senos žioruoja. Šviesos pluoštai kyla virš lygumos ir gęsta. Dešimtys tūkstančių žmonių stovi susigrūdę ant stataus šlaito ir stebi fejerverką. Kaip raukšlė vėjo taršomame palte minioje be perstojo klostosi šnibždesys. Geriau įtempęs ausį jame išgirsi ne vien raketų ir šviečiamųjų kulkų laukimą. Ar ši apdujusi minia nelaukia nelaimės, kuri būtų pakankamai didelė ir iš minios įtampos pajėgtų išskelti kibirkštį; gaisro ar pasaulio pabaigos, – kažko, kas tarsi vėjo gūsis, atidengiantis ryškiai raudoną palto pamušalą, šį aksominį šimtabalsį šnabždesį paverstų vienu vieninteliu riksmu? Juk skambus siaubo šūksnis, paniška baimė yra kita visų tikrų masinių švenčių pusė. Jos ilgisi lengvas drebulys, krečiantis gausybę pečių. Giliausiai, pasąmoninei masės egzistencijai iškilmės ir gaisrai yra tik žaidimas, kurį žaisdama ji bręsta ir pasirengia akimirkai, kai panika ir šventė, po ilgo išsiskyrimo atpažinusios viena kitą, apsikabins seseriškame revoliucinio sukilimo glėbyje. Teisingai daro prancūzai, liepos keturioliktosios naktį pažymėdami fejerverkais.

---

* Švenčiausios Širdies bažnyčia. (*Pranc.*).

MINTIES FIGŪROS

Senio mirtis

Praradimas, kurį tokiu atveju gali pajusti gerokai jaunesnis žmogus, galbūt pirmą kartą atkreipia jo žvilgsnį į tai, kas viešpatauja tarp žmonių, kurių amžiaus skirtumas yra labai didelis, bet kuriuos vis dėlto sieja simpatija. Mirusysis buvo partneris, su kuriuo bendraujant nebuvo galima kalbėtis apie didžiausius, svarbiausius dalykus. Todėl pokalbis su juo būdavo kupinas tokio gaivumo ir ramybės, kurių niekuomet nejausi bendraudamas su bendraamžiu. To priežastys buvo dvi. Pirma, kiekvienas, net ir menkiausias sutarimas, kurį jiems pavykdavo pasiekti per kartų prarają, buvo kur kas reikšmingesnis nei tos pačios kartos partnerių sutarimas. Be to, jaunesnysis patiria tai, kas senajam žmogui mirus išnyksta ligi to laiko, kai jis pats pasensta: pokalbį, kuriam svetimas koks nors išskaičiavimas ar kitas pašalinis sumetimas, nes abu pokalbio dalyviai nieko nebesitiki vienas iš kito, nejaučia kito jausmo, išskyrus tą retenybę: palankumą be priemaišų.

Sapnas

O...ai parodė man savo namą Nyderlandų Indijoje. Kambarys, kuriame atsidūriau, buvo išmuštas tamsiu medžiu ir atrodė prabangus. Tai dar nieko ypatinga, pasakė mano palydovai. Iš tikrųjų susižavėti turėčiau vaizdu iš viršutinio aukšto. Pamaniau, kad tai bus vaizdas į netolimą atvirą jūrą, ir ėmiau kopti laiptais į viršų. Užlipęs priėjau prie lango ir pažvelgiau žemyn. Prieš akis atsivėrė tasai šiltas, medžiu išmuštas ir jaukus kambarys, iš kurio ką tik buvau išėjęs.

Pasakojimas ir išgydymas

Vaikas serga. Motina guldo jį į lovą ir atsisėda šalia. O tada pradeda jam sekti istorijas. Kaip tą reikėtų suprasti? Kai N. pasakojo man apie keistą jo žmonos rankų gydomąją galią, aš nujaučiau,

kaip. Apie jos rankas jis sakė: „Jų judesiai buvo nepaprastai išraiškingi. Tačiau tos išraiškos neįmanoma aprašyti... Jos judėjo taip, tarsi sektų kažkokią istoriją". Gydymą pasakojimu aptinkame jau Merseburgo[1] užkeikimuose. Juose ne tik kartojama Odino formulė; jie atskleidžia aplinkybes, privertusias Dievą pirmą kartą griebtis užkeikimo. Taip pat žinoma, kad ligonio išsipasakojimas apžiūrinčiam gydytojui gali tapti sveikimo pradžia. Iškyla klausimas, ar ne pasakojimas yra geriausias kai kurių terapijos metodų klimatas, palankiausia jų aplinka. Ir ar kiekviena liga nebūtų pagydoma, jei tik ji pakankamai gerai – ligi pat ištakų – susilietų su pasakojimo srove? Kai pagalvoji, kokia aukšta yra skausmo užtvanka, stabdanti pasakojimo tėkmę, aiškiai suvoki, jog kai nuotėkis pakankamai didelis, ji pralaužiama, ir visa, ką srovė sutinka savo kelyje, nunešama į laimingos užmaršties jūrą. Glostymas nurodo šio srauto vagą.

Sapnas

Berlynas; aš sėdėjau karietoje, itin dviprasmiškoje merginų kompanijoje. Staiga apsiniaukė dangus. „Sodoma", – pasakė solidaus amžiaus dama su kyku, staiga irgi atsiradusi karietoje. Mes atsidūrėme miesto pariby, prie stoties; už jos driekėsi bėgiai. Čia vyko teismo posėdis; kaltintojai ir kaltinamieji sėdėjo gatvių sankryžoje vienas priešais kitą tiesiai ant asfalto. Didžiulis išblukęs mėnuo, kybantis dangaus pakraštyje, man pasirodė esąs teisingumo simbolis. Paskui su nedidele ekspedicija atsidūriau ant prekių stotyse įprastos (aš buvau ir likau prie stoties ribos) važiuojančios platformos. Ši sustojo priešais siaurą lataką, tekantį tarp dviejų išgaubtų porcelianinių plokščių krūvų. Tačiau jos ne stovėjo ant žemės, o plaukė ir tarsi plūdurai pynėsi po kojomis. Nesu tikras, ar tos kitos, anoj pusėj esančios, tikrai buvo iš porceliano; manyčiau, iš stiklo. Šiaip ar taip, jos buvo apkrautos gėlėmis, kyšančiomis iš apvalių spalvotų indų tarytum svogūnai, ir vėlei kaip plūdurai švelniai susidurdavo vandenyje viena su kita. Vieną akimirksnį įžengiau į priešais esantį gėlyną. Kartu girdėjau mažiuko mūsų palydovo aiškinimus. Šiame latake, aiškino jis,

savo gyvenimą baigia savižudžiai, vargšai, kurie neturi nieko, išskyrus tarp dantų sukąstą gėlę. Šviesa krito ant gėlių. Acheronas, galima buvo pamanyti; tačiau sapne tokia asociacija neiškilo. Buvo paaiškinta, kurioje vietoje ant pirmųjų plytelių grįždamas turiu statyti koją. Porcelianas ten buvo baltas ir rifliuotas. Kalbėdamiesi mes grįžome iš prekių stoties gilumos. Atkreipiau dėmesį į keistus po kojomis esančius koklių piešinius, pagalvojau, ar tik jie netiktų filmui. Tačiau kiti nesutiko apie tokius projektus kalbėti viešai. Žingsniuodami keliu toliau sutikome apdriskusį berniuką. Visi leido jam ramiai praeiti, tik aš karštligiškai išrausiau visas kišenes, norėdamas surasti penkinę. Neradau. Kai ėjo pro mane – jis nesustojo nė prie vieno, – įkišau jam truputį mažesnės vertės monetą ir pabudau.

„Naujoji bendruomenė"

Skaičiau „Taikos šventę" ir „Vienišus žmones"[2]. Nepadoriai elgėsi žmonės tame Frydrichshagene[3]. Bet koks vaikiškas rodosi žmonių, priklausiusių Gerharto Hauptmanno jaunystės laikais garsėjusiai Bruno Willes ir Bölsches[4] „Naujajai bendruomenei", elgesys! Šiuolaikinis skaitytojas klausia savęs, ar Hauptmannas tik nepriklauso spartiečių padermei – taip smarkiai jis išsiskiria drausmingumu. Koks šiurkštus jaunikaitis yra tasai Johanesas Fokeratas[5], Hauptmanno vaizduojamas su neslepiama simpatija! Atrodo, kad neišsiauklėjimas ir nediskretiškumas yra jo dramatiško herojiškumo sąlygos. Tačiau iš tikrųjų to prielaida yra ne kas kita, kaip liga. Čia, kaip ir Ibseno kūryboje, daugybė jos atmainų yra tik amžiaus pabaigos *mal de siècle** slapyvardžiai. Tokių pusiau sugedusių bohemininkų kaip Browne'as ir pastorius Scholcas laisvės ilgesys reiškiamas stipriausiai. Antra vertus, atrodo, kad ligotus juos padarė kaip tik intensyvus domėjimasis menu ar socialiniais klausimais. Kitaip tariant: liga čia yra socialinė emblema, panaši į beprotybę antikos laikais. Ligoniai itin gerai jaučia visuomenės būklę. Ligonių nesitvardymas virsta ne-

* Amžiaus liga (*pranc.*).

klystamu gebėjimu nujausti, kokia atmosfera alsuoja amžininkai. „Nervingumas" yra šio virsmo zona. O nervai – tai inspiruotos gijos, tarsi anos augalinės linijos, kurios amžių sandūroje gosliais susiaurėjimais, ilgesingais užsiraitymais vijosi ant baldų ir fasadų. Bohemininką jugendo stilius mieliausiai vaizdavo Dafnės pavidalu, kuri, atsivejama tikrovės, virsta atvirų, drebančių nuo nūdienos oro nervų mazgeliu.

Riestainis, plunksna, pauzė, skundas, paikiojimas

Panašūs žodžiai be jokių sąsajų yra išeities taškai žaidimui, kuris dar bydermajerio[6] laikais buvo labai mėgstamas. Kiekvieno žaidėjo užduotis buvo surasti prasminį jų ryšį, nekeičiant eilės tvarkos. Juo trumpesnis paaiškinimas, juo mažiau jame jungiamųjų elementų, tuo jis vertingesnis. Šis žaidimas ypač skatina vaikų išradingumą. Juk jiems žodžiai dar yra lyg olos, kurias (jie žino) jungia keisčiausios landos. O dabar pagalvokime apie atvirkščią variantą: jeigu į konkretų sakinį žiūrėtume tarsi į sukonstruotą pagal žaidimo taisykles. Vienu akimoju mums atsiskleistų svetimas, jaudinamas jo veidas. Toks požiūris iš dalies slypi kiekviename skaitymo akte. Ne tik paprasti žmonės taip skaito romanus – tai yra tik dėlei vardų ir formulių, išnyrančių iš teksto, – bet ir išsilavinęs žmogus skaitydamas tyko pasakymų ir žodžių, o prasmė esti vien fonas, ant kurio šie lyg reljefinės figūros meta šešėlius. Ypač tai akivaizdu tekstuose, kurie vadinami šventaisiais. Pagalbiniai jų komentarai išgriebia žodžius iš teksto taip, tarsi jie būtų pateikti kaip užduotis pagal ano žaidimo taisykles. Ir iš tiesų sakiniai, kuriuos vaikas žaisdamas sudaro iš atskirų žodžių, turi daugiau bendra su šventaisiais tekstais nei su kasdiene suaugusiųjų kalba. Vienas pavyzdys, kaip dvylikametis vaikas sujungė minėtuosius žodžius: „Laikas supasi gamtoje tarsi riestainis. Plunksna piešia peizažą, ir randasi pauzė, kurią užpildo lietus. Negirdėti skundų, nes nėra ir paikiojimo".

Gerai rašyti

Geras rašytojas nepasako daugiau, nei galvoja. Tai labai svarbu. Kalbėjimas yra ne tik minties raiška, bet ir jos realizacija. Taip ir ėjimas ne tik išreiškia norą pasiekti tikslą, bet ir jį realizuoja. Tačiau kaip tas noras realizuojamas: ar preciziškai pasiekiamas tikslas, ar ketinimus sužlugdo troškimas ir netikslumas – tai priklauso nuo ėjiko treniruotumo. Juo jis drausmingesnis, juo mažiau esti nereikalingų, nesąmoningų judesių, tuo tvirtesnė kiekviena kūno padėtis, tuo geriau panaudojamos jo jėgos. Blogam rašytojui į galvą šauna daug minčių, kurios jį nualina taip, kaip prastą nemokytą ėjiką nuvargina glebūs arba pernelyg energingi judesiai. Kaip tik todėl jis niekad negali aiškiai pasakyti, ką galvoja. Geras rašytojas savo stiliumi geba mąstymą paversti reginiu, kurį teikia protingai išmankštintas kūnas. Jis niekad nesako daugiau, nei pagalvojo. Tad jo rašymas naudingas ne jam pačiam, o tik tam, ką jis norėjo pasakyti.

Skaityti romanus

Ne visos knygos skaitomos vienodai. Pavyzdžiui, romanai ryte ryjami. Jų skaitymas – tai valgymo, o ne įsijautimo malonumas. Skaitytojas nepersikelia į herojaus vietą, jis praryja tai, kas pastarajam atsitinka. Vaizdingas įvykių aprašymas yra ne kas kita kaip apetitą žadinantys į stalą patiekiamo valgio papuošimai. Egzistuoja, beje, ir natūralus patirties maistas (kaip esama ir valgomų natūralių produktų) – tai, kas patirta savo kailiu. Tačiau kaip kulinarija, taip ir romano menas prasideda anapus natūralių produktų srities. Kiek gi esama maistingų dalykų, kurie nevalgomi neperdirbti! Patirčių, apie kurias patartina pasiskaityti, o ne pačiam įgyti! Daugelis, paragavę jų *in natura**, būtų pražūtingai paveikti. Trum-

* Natūralus, neperdirbtas (*lot.*).

pai tariant, jei yra romano mūza – dešimtoji, tai ji pasirodo su virėjos ženklu. Ji perdirba pasaulio žaliavą, išgaudama valgomąją jos dalį – skonį. Jei reikia, valgant galima skaityti laikraštį, bet tik ne romaną. Tai nesuderinami užsiėmimai.

Pasakojimo menas

Kiekvienas rytas informuoja mus apie planetos naujienas. Tačiau keistų istorijų žinome nedaug. Kodėl? Todėl, kad nė vienas įvykis nepasiekia mūsų be paaiškinimų. Kitais žodžiais tariant, beveik niekas, kas atsitinka, nepanaudojama pasakojimui, o beveik viskas – informacijai. Kone pusę pasakojimo meno sudaro mokėjimas perpasakoti istoriją be paaiškinimų. To meistrai buvo senovės žmonės, didžiausias – Herodotas. Jo „Istorijos" trečiosios knygos keturioliktame skyriuje randame pasakojimą apie Psamenitą. Nugalėjęs ir paėmęs į nelaisvę Egipto karalių Psamenitą persų karalius Kambizas panoro pažeminti belaisvį. Jis liepė nuvesti jį prie gatvės, kuria turėjo eiti persų triumfo eisena, ir įsakė padaryti taip, kad belaisvis išvystų savo dukterį vergės drabužiais, su ąsočiu traukiančią prie šaltinio. Nors visi egiptiečiai raudojo ir dejavo matydami tokį vaizdą, Psamenitas stovėjo nejudėdamas ir nebylus, nudūręs akis į žemę; nesujudėjo ir tada, kai pamatė vedamą žudyti sūnų. Tačiau kai vėliau belaisvių gretose karalius atpažino vieną iš savo tarnų, seną nusigyvenusį žmogų, jis ėmė kumščiais trankyti sau galvą ir rodyti didžiausio liūdesio ženklus. – Iš šios istorijos matyti, koks turi būti tikras pasakojimas. Informacija vertinga tik tą akimirką, kol nauja; tik tuomet ji gyva. Ji turi visiškai atsiduoti akimirksniui ir nieko negaišdama jam pasiaiškinti. Pasakojimas – kas kita, jis savęs neišsvaisto. Visą galią jis išlaiko viduje ir pajėgia išsiskleisti net po ilgesnio laiko. Taip Montaigne'is grįžo prie istorijos apie Egipto karalių ir savęs paklausė: kodėl jis pradeda raudoti tik pasirodžius tarnui, o ne anksčiau? Montaigne'is į tai atsakė: „Kadangi karalius jau buvo kupinas sielvarto, menkiausias perviršis pralaužė visas užtvankas". Taip įmanoma suvokti šią istoriją. Tačiau galimi ir kiti paaiškinimai. Juos sužinoti gali kiekvienas, kuris draugų rate

iškėlė Montaigne'o klausimą. Pavyzdžiui, vienas mano bičiulis pasakė: „Karaliaus nejaudina karališkas likimas; tai jo paties likimas". Kitas: „Scenoje mus jaudina daug kas, kam gyvenime esam abejingi; tasai tarnas karaliui yra tik aktorius". Trečias: „Didis skausmas ilgai kaupiasi ir prasiveržia tik atsipalaidavus. Tarno pasirodymas karaliui buvo atsipalaidavimas". – „Jei šitai būtų atsitikę šiandien, – teigė ketvirtasis, – tai visi laikraščiai rašytų, jog Psamenitui tarnai mielesni už vaikus". Šiaip ar taip, neabejotina, kad kiekvienas reporteris beregint išaiškintų šį įvykį. O Herodotas nepaaiškina jo nė vienu žodžiu. Jo pranešimas nepaprastai sausas. Todėl ši istorija iš senojo Egipto ir po kelių tūkstantmečių dar žadina nuostabą ir apmąstymus. Ji panaši į sėklą, tūkstantmečius išgulėjusią hermetiškose piramidžių kamerose ir net šiandien dar galinčią sudygti.

Užbaigus

Dažnai didžių veikalų atsiradimui apmąstyti pasitelkiamas gimimo įvaizdis. Šis įvaizdis yra dialektinis; jis išryškina dvi šio įvykio puses. Viena jų susijusi su kūrybiniu nėštumu ir moteriškąja genijaus dalimi, kuri išsisemia sulig pabaiga. Ji dovanoja veikalui gyvybę ir miršta. Meistrui pabaigus veikalą, miršta toji dalis, kuria šis buvo pradėtas. Tačiau pats darbo išbaigtumas – šitai veda prie kitos įvykio pusės – nėra miręs. Jis nepasiekiamas iš išorės; jo negausi gludindamas ir tobulindamas paviršių. Jis gyvena pačioje veikalo gelmėje. Bet ir šįsyk reikia kalbėti apie gimimą; baigtas kūrinys iš naujo pagimdo kūrėją. Ne jo moteriškumą, kuriame pats prasidėjo, bet vyriškąjį elementą. Palaimintas kūrėjas iškyla virš gamtos: nes už būtį, kurios pirmą kartą pasisėmė iš tamsių motinos įsčių, jis dabar turės būti dėkingas šviesesnei sferai. Jo tėvynė yra nebe ten, kur buvo pagimdytas; jis gimsta ten, kur jo tėvynė. Jis yra vyriškas pirmgimis veikalo, kurį pats kadaise pradėjo.

IBIZOS SERIJA

Ibiza, 1932 metų balandis–gegužė

Mandagumas

Ne paslaptis, jog kasdieniuose interesų susidūrimuose tradiciniai etikos reikalavimai: atvirumas, nuolankumas, artimo meilė, užuojauta ir kiti, – būna nustumiami į antrą planą. Tuo nuostabiau, kad taip retai pagalvojama apie šio konflikto tarpininką, kurio nuo neatmenamų laikų ieškodavo ir rasdavo žmonės. Tikrasis tarpininkas, tikroji susiduriančių dorovės ir kovos dėl būvio dėmenų atstojamoji yra mandagumas. Mandagumas nėra nei moralinis imperatyvas, nei kovos ginklas, bet sykiu ir abu šie dalykai. Kitaip tariant, nelygu, iš kurios pusės žiūrėsi, jis yra niekas ir viskas. Niekas jis yra kaip graži regimybė, kaip patrauklus būdas pridengti žiauriai partnerių ginčo prigimčiai. Kadangi jis nėra griežta moralinė nuostata (o tik nebegaliojančios reprezentacija), tai ir jo vertė kovoje dėl būvio (jos svyravimo reprezentacija) tėra tariama. Tačiau tas pats mandagumas yra viskas, kai išsivaduoja iš konvencijų ir kartu išlaisvina visą procesą. Jei derybų erdvę riboja konvencijų sienos, tai tikras mandagumas įsigalėdamas jas išgriauna; vadinasi, kovos erdvę jis išplečia ligi begalybės, bet tuo pat metu kaip pagalbininkus, tarpininkus ir taikytojus įleidžia visas galias ir instancijas, kurias kovojantys buvo atmetę. Tas, kuris davėsi įveikiamas abstraktaus jo ir partnerio situacijos vaizdo, nugalėti šioje kovoje galės bandyti tik prievarta. Jis turi visas galimybes būti nemandagus. Tuo tarpu gyvas padėties ekstremalumo, komiškumo, privatumo ar netikėtumo pojūtis yra aukštoji mandagumo mokykla. Tam, kuris šį įprotį ugdo, jis pasakinėja derybų, o galiausiai ir interesų scenarijų; ir pagaliau būtent jis prieš apstulbusias partnerio akis tarsi pasjanso kortas perdėlioja priešingus elementus. Kantrybė, be jokios abejonės, yra mandagumo šerdis ir turbūt vienintelė iš visų dorybių, kurią šis perima neperkeitęs. O likusios dorybės, kurios, kaip tei-

gia Dievo seniai užmiršta konvencija, pasiteisina tik „pareigų konflikte" – joms mandagumas kaip kompromiso Mūza jau seniai atidavė, kas priklauso: naują šansą pralaimėjusiajam.

Neatkalbinėti

Tasai, kurio paprašė patarti, elgsis protingai, jei iš pradžių išsiaiškins klausėjo nuomonę, o tada ją patvirtins. Labai nedaug žmonių tiki, kad kitas yra protingesnis, ir labai nedaugelis klaustų patarimo, jei reikėtų paklusti svetimai nuomonei. Jie jau yra tyliai apsisprendę ir dabar nori patvirtinti savo sprendimą tarsi iš išvirkščios pusės, kaip kito „patarimą". Taigi jie prašo aktualizuoti jų sprendimą ir yra teisūs, nes didžiausias pavojus būna tada, kai įgyvendinama tai, kas buvo nuspręsta „pačiam sau", neperleidus to per teiginių ir prieštaravimų tiltą. Todėl ieškančiam patarimo padeda jau pats išsikalbėjimas; ir net jei jo sprendimas rodosi klaidingas, verčiau jam skeptiškai pritarti, o ne karštai atkalbinėti.

Erdvė vertingiems daiktams

Pro atviras mažų Pietų Ispanijos kaimelių duris, kurių neuždengia karoliukų užuolaidos, žvilgsnis įsiskverbia į vidų; tarp interjero šešėlių akinamai blyksteli sienų baltuma. Jos baltinamos daug kartų per metus. Prie galinės sienos stovi trys keturios kėdės – paprastai tiesios, lygiais atstumais viena nuo kitos. Jų nubrėžtos atkarpos viduryje svyruoja neregimų svarstyklių rodyklė, kurios lėkštėje guli to paties svorio svetingumas ir atsargumas. Iš to, kaip paprastų formų, bet nepaprastai gražios išvaizdos kėdės stovi, ir iš jų sustatymo galima kai ką nuspėti. Joks kolekcininkas nepakabins Isfahano kilimo ar van Dycko paveikslo ant savo vestibiulio sienų su didesniu pasididžiavimu nei šias kėdes šaltoje priemenėje išstatęs valstietis. Tačiau jos ne vien tik kėdės. Jei ant atlošo kabo sombreras, jų funkcija iškart pasikeičia. Šiaudinė skrybėlė pasidaro ne mažiau vertinga už kuklią kėdę. Čia susitinka žvejo tinklas ir varinis katilas, irklas ir molinė amfora, ir šimtąkart per dieną jie gali pagal poreikius keistis vietomis, vis kitaip susigrupuodami.

Jie visi turi didesnę ar mažesnę savo vertę, kurios paslaptis yra blaivumas – tasai gyvenamosios aplinkos skurdumas, išryškinantis ne tik esamą daiktų vietą, bet ir erdvę apie juos, kurioje jie nuolat skuba užimti naujai paskirtas vietas. Namuose, kuriuose nėra lovos, esama kilimo, į kurį naktį įsisupa gyventojas, vežime be minkštų sėdynių vertinga yra pagalvė, dedama ant kietų lentų. Tuo tarpu patogiuose mūsų namuose nebėra erdvės vertingam daiktui, nes jis nebegali mums pasitarnauti.

Pirmasis sapnas

Keliavau su Jula; mudviejų sumanyta iškyla buvo lyg kopimas į kalnus, lyg pasivaikščiojimas. Artinomės prie viršūnės. Nežinia kodėl tariausi tai supratęs iš labai aukšto, pasviro, dangų parėmusio baslio, kyšančio priešais didžiulę uolą ir su ja susikryžiuojančio. Kai ant jos užlipome, pasirodė, kad ten buvo ne viršūnė, o veikiau plynaukštė, per kurią driekėsi plati, iš abiejų pusių senoviniais didokais namais apstatyta gatvė. Dabar mudu jau nebėjome, o sėdėjome vienas šalia kito ta gatve važiuojančiame vežime ant užpakalinės sėdynės. Galimas daiktas, kad mudviem besėdint vežimas pakeitė kryptį. Pasilenkiau prie Julos jos pabučiuoti. Ji atkišo man ne lūpas, o skruostą. Bučiuodamas pastebėjau, kad jis buvo iš dramblio kaulo, visas išvagotas juodų, meniškai išskaptuotų griovelių, sužavėjusių mane savo grožiu.

Sėkmės vėtrungė

Anot tvirtai įsišaknijusio prietaro, sėkmės raktas esąs valia. Taip sėkmė lydėtų tik individualią egzistenciją, jei ji nebūtų ir šios egzistencijos įsikomponavimo į pasaulio struktūrą išraiška. Be abejo, toji išraiška kupina didelių išlygų. Tačiau argi jos mažesnės individo egzistencijos nei pasaulio struktūros atveju? Juk sėkmė, kuri taip lengvai nurašoma kaip aklo atsitiktinumo ženklas, esti ryškiausia šio pasaulio kontingencijų išraiška. Sėkmė yra pasaulio istorijos užgaida. Tad beveik nieko bendra neturi su ją persekiojančia valia. Sėkmės prigimtį atskleidžia ne jos priežastys, bet jos nulemtos žmo-

nių figūros. Sėkmę pažinsi iš jos numylėtinių, jos sūnų – ir posūnių. Pasaulio istorijos užgaidą asmens egzistencijoje atitinka individualios jo charakterio savybės. Jas užfiksuoti nuo senų senovės buvo komedijos privilegija; jos tiesa nenusileidžia iš dangaus, ji atsiranda iš nesuskaitomų apsirikimų, kurie galiausiai, paskutinės klaidelės dėka, pateikia tikslų rezultatą. Tačiau kas yra individualios subjekto ypatybės? Tai jo įsitikinimai. Protingas žmogus, neturintis individualių bruožų, gyvena nežinodamas, kas yra įsitikinimas; gyvenimas ir mąstymas tarsi dvi malūno girnos juos jau seniai pavertė išminties miltais. O komiškas personažas niekad nebūna išmintingas. Jis yra šelmis, mulkis, kvailys, vargšas, bet kad ir koks būtų, pasaulis jam tinka lyg tam tyčia pasiūtas. Jam sėkmė – ne kelrodė žvaigždė, o nesėkmė – ne pikta akis. Jam visiškai nerūpi likimas, mitas ar fatumas. Jo raktas yra matematikos figūra, sukonstruota apie sėkmės ir įsitikinimo ašį. Sėkmės vėtrungė:

Sėkmė – kai atsisakoma visų įsitikinimų. Būdingas sėkmės atvejis: Chlestakovas arba avantiūristas. Jis leidžiasi valdomas situacijos tarytum mediumas. *Mundus vult decipi.** Net savo vardą jis parenka taip, kad patiktų pasauliui.

Sėkmė – kai priimami visi įsitikinimai. Genialus sėkmės atvejis: Šveikas arba laimės kūdikis. – Laimės kūdikis yra sąžiningas žmogus, kuris su visais sutinka. Laimingasis pasakos Hansas mainosi su visais, kurie to nori.

Nesėkmė – kai priimami visi įsitikinimai. Būdinga nesėkmė: Bouvard'as ir Pecuchet[1], arba miesčionis. Miesčionis yra kiekvieno įsitikinimo kankinys: nuo Laozi iki Rudolfo Steinerio[2]. Bet kiekvieną kartą „tiktai valandėlei".

Nesėkmė – kai atsisakoma visų įsitikinimų. Geniali nesėkmė: Chaplinas arba Šlemilis. – Šlemilis dėl nieko nesipiktina; jis pats sau pakiša koją. Jis yra vienintelis šiai žemei tinkantis taikos angelas.

Štai vėtrungė, rodanti visus gerus ir blogus vėjus, žaidžiančius su žmogaus egzistencija. Nenustatytas lieka tik jos centras, ašių

---

* Pasaulis trokšta būti apgautas. (*Lot.*)

susikirtimas, visiško abejingumo sėkmei ar nesėkmei vieta. Ji *yra vieno vienintelio įsitikinimo žmogaus,* Don Kichoto namai. Jo istorija moko, kad šiame blogiausiame ar geriausiame iš visų įsivaizduojamų pasaulių (vien tik šis centras yra neįsivaizduojamas) įsitikinimas, jog riterių knygose parašyta tiesa, išgano ir primuštą kvailį – jei tai vienintelis jo įsitikinimas.

Pratybos

Mokinys per naktį atmintinai išmoksta padėtos po priegalviu knygos turinį, kurį Viešpats susako miegantiems saviesiems, ir pauzė tampa kūrybinga – palikti vietos tokiems dalykams yra meistriškumo Alfa ir Omega bei skiriamasis jo bruožas. Būtent tokio atpildo priešybe dievai skyrė prakaitavimą. Juk darbas, žadantis vidutinišką sėkmę, yra vaikų žaidimas palyginti su laimės mums suteikta sėkme. Taip ištiestas mažasis Rastellio[3] pirštas prisišaukė rutulį, kuris nutūpė ant jo lyg paukštis. Per ankstesnius pratybų dešimtmečius jis nė kiek neišmoko „valdyti" nei kūno, nei rutulio, bet pasiekė, kad jie susitarė už jo nugaros. Nepaliaujamomis pastangomis ir triūsu išvarginti meistrą taip, kad galiausiai kūnas ir kiekvienas jo narys galėtų veikti savo nuovoka – tai vadinama treniravimusi. O sėkmė – akimirka, kai valia visiems laikams atsistatydina iš savo tarnybos kūne kitų organų, pavyzdžiui, rankos, labui. Tuomet galimi tokie atvejai, kai visiškai pamiršęs ilgai ieškotą ir nerastą daiktą, vieną dieną ieškai ko nors kito ir jis pirmasis pakliūna į rankas. Mat rankos pačios ėmėsi šio reikalo ir bematant jį sutvarkė.

Neužmiršk to, kas geriausia

Vienas mano pažįstamas buvo tvarkingiausias pačiu nelaimingiausiu savo gyvenimo laikotarpiu. Jis nieko nepamiršdavo. Visus, net ir menkiausius reikalus jis kruopščiai registruodavo, o kai pasitaikydavo koks nors susitikimas – kurio niekuomet nepamiršdavo – jis būdavo įsikūnijęs punktualumas. Jo gyvenimo kelias buvo lyg išasfaltuotas, ir neliko nė mažiausio plyšelio, kur būtų

galėjusi išdygti laiko žolė. Taip jam klojosi kurį laiką. Paskui dėl tam tikrų aplinkybių šio asmens gyvenimas pasikeitė. Pirmiausia jis atsikratė laikrodžio. Ėmė pratintis vėluoti, ir kai jo partneris jau būdavo nuėjęs, jis pasirodydavo ir laukdavo. Jei jam prireikdavo kokio daikto, retai jį rasdavo, ir jei kur nors jis padarydavo tvarką, tai kitur netvarka tapdavo dar didesnė. Kai jis prisėsdavo prie savo rašomojo stalo, tasai atrodydavo taip, lyg kas nors čia būtų neseniai siautėjęs. Tačiau šiuose griuvėsiuose siautėjo ir juos kaupė ne kas kitas, o jis pats, ir visa, ką įsigydavo, tarsi žaidžiantis vaikas tučtuojau paversdavo šios aplinkos dalimi. Taip, kaip vaikai kišenėse, smėlyje, stalčiuose aptinka kadaise čia paslėptus ir pamirštus daiktus, taip jam klojosi ir gyvenime, taip jis ir mąstė. Draugai aplankydavo tada, kai mažiausiai jų laukdavo ir kai jie būdavo reikalingiausi, o nebrangios dovanos būdavo dovanojamos tokiomis tinkamomis progomis, lyg jis būtų atmintinai mokėjęs dangaus knygas. Tuomet jis mieliausiai prisimindavo sakmę apie piemenuką, vieną sekmadienį įleistą į lobių kalną, bet sykiu gavusį mįslingą patarimą: „Neužmiršk to, kas geriausia". Tuo periodu jis jautėsi pakenčiamai. Buvo mažai ką susitvarkęs ir manė, kad niekas dar nesutvarkyta.

Įprotis ir atidumas

Svarbiausia iš visų savybių, sako Goethe, yra atidumas. Bet pirmąją vietą jis dalijasi su įpročiu, kuris grumiasi su juo nuo pat pradžios. Kad žmogus nesuirtų, atidumas kaskart turi tapti įpročiu, o kad įprotis žmogaus neparalyžiuotų, jį turi sutrikdyti atidumas. Pastebėjimas ir pripratimas, pasipiktinimas ir sutikimas sielos jūroje yra bangos ketera ir jos papėdė. Tačiau ir šioje jūroje pasitaiko štilių. Neabejotina, kad tas, kuris yra visiškai atsidėjęs kankinamos minties skausmo dūriams, gali tapti grobiu tyliausio garso, murmesio, vabalo skrydžio, kurių galbūt visai neįsidėmėtų atidesnė ir skvarbesnė ausis. Sakoma, kad sielą tuo lengviau išblaškyti, kuo labiau ji susikaupusi. Bet argi toks girdėjimas – ne atidumo pabaiga, o didžiausias jo išsiskleidimas, akimirksnis, kai iš jo įsčių gimsta įprotis? Tasai zvimbtelėjimas ar ūžtelėjimas yra slenkstis,

kurį siela nejučiom peržengė. Ji nenori grįžti į įprastinį pasaulį, nes apsigyveno naujame – o jo šeimininkas yra skausmas. Atidumas ir skausmas papildo vienas kitą. Bet ir įprotis turi savo papildinį, kurio slenkstį mes peržengiame sapne. Tai, kas mumyse pakinta sapnuojant, yra iš įpročio atsirandantis naujas ir netikėtas įsidėmėjimo būdas. Kasdieniai išgyvenimai, tuščios frazės, į akį kritusios drumzlės, savojo kraujo pulsavimas – visi tie nepastebėti dalykai dabar, pakitę ir ryškūs, tampa medžiaga sapnams. Sapne nebūna nuostabos, o skausme – užmaršties, nes juose jau glūdi jų priešybės – kaip štilio metu sutampa bangos ketera ir papėdė.

Į pakalnę

Žodį „sukrėtimas" girdime taip dažnai, kad jis jau įkyrėjo. Reikėtų kai ką pasakyti jo garbei apginti. Ši ginamoji kalba nė akimirksnio neatitols nuo juslinės sferos ir bus pagrįsta vienu teiginiu: sukrėtimas sukelia griūtį. Ar tie, kurie po kiekvienos premjeros bei naujos knygos pasirodymo tikina, jog buvo sukrėsti, nori pasakyti, kad juose kažkas sugriuvo? Ak, tai tik toks posakis, kuris tiek anksčiau, tiek dabar tvirtai laikosi. Ir kaip jie išdrįso padaryti pauzę, kurios metu viskas gali sugriūti? Niekas to nepajuto aiškiau už Marcelį Proustą, mirus jo močiutei[4]. Jos mirtis jį sukrėtė, tačiau atrodė visai netikra, ir tik vakare, nusiaunant batus, jam ištryško ašaros. Kodėl? Nes jis pasilenkė. Kūnas, gebantis pažadinti didelį skausmą, gali išbudinti ir gilias mintis. Abiem reikia vienatvės. Tam, kuris kartą vienas kopė į kalną ir nuvargęs pasiekė viršūnę, o paskui visą kūną krečiančiais žingsniais leidosi pakalnėn, laiko pojūtis susilpnėja, to viduje griūva pertvaros ir per akimirksnių žvirgždą jis risnoja lyg sapne. Tarpais mėgina sustoti, bet neįstengia. Kas žino, ar jį krečia mintys, ar nelygus kelias? Jo kūnas virto kaleidoskopu, sulig kiekvienu žingsniu rodančiu kintančias tiesos figūras.

HAŠIŠAS MARSELYJE

Įžanginė pastaba: Vienas pirmųjų hašišo poveikio ženklų yra „miglota ir slogi nuojauta; artinasi kažkas svetima, neišvengiama... išnyra seniai pamiršti vaizdai ir vaizdų virtinės, išgyvenamos ištisos scenos ir situacijos, iš pradžių sukeldamos susidomėjimą, kartais pasimėgavimą, o galiausiai, kai nebegalima jų išvengti, – nuovargį ir kančią. Žmogų stebina ir sukrečia visa, kas atsitinka, – taip pat ir tai, ką jis sako ar daro. Jo juokas, kalbos ištinka jį kaip išoriniai įvykiai. Išgyvenimai priartėja prie įkvėpimo, nušvitimo. Erdvė gali prasiplėsti, grindys – virsti skardžiu, atsiranda atmosferiniai pojūčiai – migla, neperregimas sunkus oras; spalvos tampa šviesesnės, ryškesnės, daiktai – gražesni arba šiurkštesni ir grėsmingesni... Visa tai atsitinka ne pamažu, tipiška veikiau yra nuolatinė sapno ir būdravimo kaita, nuolatinis, galiausiai varginamas svyravimas tarp visiškai skirtingų sąmonės lygmenų; šie pokyčiai gali įvykti sakinio viduryje. Apsvaigęs asmuo apie tai praneša tokia forma, kuri dažniausiai smarkiai nukrypsta nuo normos. Sąsajas apsunkina neretai netikėti atminties sutrikimai, mintis nesiduoda įvardijama, o situacija gali tapti tokia juokinga, kad ištisas minutes hašišo valgytojas negali daryti nieko kita, tik juoktis... Prisiminimas apie svaigulį yra nepaprastai ryškus". – „Keista, kad nuodijimasis hašišu ligi šiol eksperimentiškai beveik netyrinėtas. Hašišo svaigulys geriausiai buvo aprašytas Baudelaire'o (*Paradis artificiels**)."

Iš Joel ir Fränkel: „Hašišo svaigulys", Klinische Wochenschrift, 1926, V, 37.

Marselis, liepos 29. Septintą valandą popiet, ilgai abejojęs, paragavau hašišo. Dieną buvau Ekse. Guliu lovoje visiškai įsitikinęs, kad šiame šimtatūkstantiniame mieste, kur niekas manęs nepažįsta, nebūsiu sutrukdytas. Bet man vis dėlto trukdo mažo vaiko verksmas. Atrodo, jog jau bus praėję trys ketvirčiai valandos. Tačiau iš tikrųjų tik dvidešimt minučių. Tad guliu lovoje; skaičiau ir rūkiau. Priešais mano akis – vis tas pats Marselio ventre**. Tiek sykių matyta gatvė atrodo tarsi peilio pjūvis.

---

* Dirbtiniai rojai (*pranc.*).

** Pilvas (*pranc.*).

Galiausiai išėjau iš viešbučio; man atrodė, jog poveikis susilpnėjo taip, kad nebevertėjo saugotis ir likti namie. Pirmasis sustojimas – kavinė *Cannebiere** ir *Cours Belsunce*** kampe. Žiūrint iš uosto, ji buvo dešinėje pusėje, todėl ne įprastinė mano kavinė. Kas dabar? Tik tam tikras geranoriškumas, tikėjimas, kad žmonės mane sutiks draugiškai. Vienatvės pojūtis pradingsta labai greitai. Mano lazdelė pradeda kelti ypatingą džiaugsmą. Tampi toks švelnus: baiminiesi, kad ant popieriaus krentantis šešėlis gali jam pakenkti. Bjaurėjimasis dingsta. Skaitau lenteles ant pisuarų. Nesistebėčiau, jei prisiartintų tas ir anas. Bet, nors jie taip nedaro, aš nesijaudinu. Čia man vis dėlto per triukšminga.

Dabar ima reikštis hašišo valgytojo pretenzijos laikui ir erdvei. Žinia, jos visiškai karališkos. Tam, kuris valgė hašišo, Versalis ne per didelis, o amžinybė – ne per ilga. Šių nepaprastų vidinių išgyvenimų dimensijų, absoliučios trukmės ir neišmatuojamos erdvės fone nuostabus, palaimingas humoras mielai įsitaiso erdvėlaikio atsitiktinumuose. Be galo gyvai pajuntu jį restorane „Basso" išgirdęs, kad virtuvė būsianti tuojau uždaryta, nors ką tik atsisėdau čia, ketindamas puotauti ligi begalybės. Nepaisant to, mane aplanko jausmas, kad visa tai yra šviesu, lankoma, gyva, tad taip ir liks. Turiu užfiksuoti, kaip radau savo vietą. Man buvo svarbu matyti *vieux port****, kurio vaizdas atsiveria iš viršutinių aukštų. Žvalgydamasis iš apačios, antrojo aukšto balkone pastebėjau vieną laisvą stalą. Užlipau tik ligi pirmojo. Daugelis vietų prie langų buvo užimtos. Priėjau prie vieno didelio, ką tik palaisvėjusio stalo. Neatitikimas – vienam sėstis prie tokio didelio stalo – akimirksnį pasirodė toks gėdingas, kad perėjau skersai visą aukštą ir užėmiau mažesnį, tik dabar aptiktą stalą.

Tačiau valgiau aš vėliau. Iš pradžių buvo mažas baras prieplaukoje. Pasimetęs jau vėl ketinau išeiti, nes atrodė, kad ir čia koncertavo – netgi visas pučiamųjų ansamblis. Dar galėjau paaiškinti sau, kad tai ne kas kita, kaip automobilių signalų staugsmas.

---

* Kanebjeros prospektas (*pranc.*).

** Belsenso alėja (*pranc.*).

*** Senąjį uostą (*pranc.*).

Jau pakeliui į senąjį uostą jaučiau tą nuostabų žingsnių lengvumą ir tvirtumą, grublėtas, akmenines didelės aikštelės plokštes, pavirtusias lauko keliuku, kuriuo naktį žingsniavau aš, žvalus keliautojas. Tuo metu, nebūdamas tikras dėl reguliatyvinių savo funkcijų, dar vengiau *Cannebiere* prospekto. Tame mažame uosto bare hašišas pradėjo skleisti manyje tikruosius, kanoniškus savo kerus, kurių ligi šiol beveik nebuvau pajutęs. Tai yra jis pavertė mane fizionomistu, bent jau fizionomijų stebėtoju, ir aš patyriau unikalų įspūdį: tiesiog įsikabinau į aplinkinius veidus, kurie iš dalies buvo nepaprastai šiurkštūs ir bjaurūs. Tokie, kokių šiaip vengčiau dėl dviejų priežasčių: nenorėjau nei patraukti į save dėmesio, nei kęsti jų brutalumo. Ši uosto lindynė man buvo priešakinės fronto linijos postas. (Manau, kad pats priešakinis, pasiekiamas dar be pavojaus, – apsvaigęs jį įvertinau taip pat užtikrintai, kaip, būdamas labai pavargęs, ligi paties krašto ir taip, jog neišsipiltų nė vienas lašas, pripili vandens stiklinę – to niekad negalėtum padaryti iš ryto.) Nors ir gana toli nuo *Rue Bouterie**, bet čia nebuvo nė vieno buržua; daugių daugiausia – kelios netoliese greta tikrųjų uosto proletarų gyvenančios smulkiųjų buržua šeimos. Dabar aš supratau, kaip tapytojui šlykštumas gali pasirodyti esąs tikras grožio rezervuaras (argi taip neatsitiko Rembrandtui ir daugeliui kitų?), geresnis nei bet kuri lobių skrynia, perskeltas kalnas su visu jo gelmėse slypinčiu grožio auksu, kuris žiba iš raukšlių, žvilgsnių, bruožų. Ypač gerai prisimenu vieną be galo gyvulišką ir vulgarų veidą, kuriame staiga sukrėtė „išsižadėjimo raukšlė". Mane daugiausia jaudino vyrų veidai. Prasidėjo ilgas žaidimas: kiekviename veide įžvelgti panašumą su pažįstamu; kartais žinodavau jo vardą, kartais ne; iliuzija nyko, kaip nyksta sapnų iliuzijos – ne susigėdusi ir sukompromituota, bet taikiai ir draugiškai, tarsi atlikusi savo darbą būtybė. Tokiomis aplinkybėmis negalėjo būti nė kalbos apie vienišumą. Aš pats sau buvau draugija? Ne visiškai akivaizdžiai. Taip pat nežinau, ar tai būtų mane pradžiuginę. Greičiau štai kas: aš tapau labiausiai įgudusiu, švelniausiu, įžūliausiu savo paties sąvadautoju ir pristatinėjau sau daiktus su dvipras-

---

* Butri gatvė (*pranc.*).

miu tikrumu asmens, nuodugniai ištyrusio užsakovo norus. – Paskui praėjo kone pusė amžinybės, kol vėl pasirodė padavėjas. Iš tikrųjų tai aš negalėjau sulaukti jo pasirodymo. Priėjau prie baro ir ten sumokėjau. Nežinau, ar tokioje kavinėje įprasta duoti arbatpinigių. Šiaip jau tikrai būčiau nors truputį pridėjęs. Tačiau vakar, veikiamas hašišo, buvau šykštokas; bijodamas patraukti dėmesį ekstravagantiškais poelgiais, būtent tuo iš visų ir išsiskyriau.

Panašiai buvo ir „Basso". Iš pradžių užsisakiau tuziną austrių. Kelneris norėjo, kad iškart užsisakyčiau ir kitą patiekalą. Bakstelėjau į kažkokį vietinį valgį. Jis grįžęs pasakė, kad jo nebėra. Tuomet peržvelgiau valgiaraštyje šalia to patiekalo parašytus kitus pavadinimus, ketindamas užsisakyti juos vieną po kito, bet staiga mano akį patraukė virš jo pažymėtas valgis, kitas, ir pagaliau apsistojau ties pačiu pirmuoju sąraše. Tai buvo ne tik godumas, bet ir nepaprastas mandagumas patiekalų atžvilgiu, kurių nenorėjau įžeisti atsisakydamas. Trumpai tariant, apsistojau ties *pate du Lyon**. Liūtų paštetas, galvojau linksmai juokdamasis, kai jis švarus gulėjo priešais mane, o tuomet niekinamai: šitas kietas kiškienos ar vištienos – nesvarbu – gabalas. Mano alkiui ir liūto nebūtų buvę per daug. Be to, tyliai sumaniau, kad baigęs valgyti „Basso" (buvo apie pusė vienuoliktos) nueisiu kur nors ir antrą kartą pavakarieniausiu.

Bet prieš tai dar apie ėjimą į „Basso". Žingsniavau krantine ir skaičiau prisišvartavusių laivų pavadinimus. Ilgainiui mane apėmė nepaaiškinamas linksmumas, ir ėmiau šypsotis visiems iš eilės Prancūzijos vardams. Man rodėsi, kad meilė, pažadėta šiems laivams jų pavadinimais, yra nepaprastai graži ir jaudinanti. Abejingai praėjau tik pro „Aero II", priminusį man aviacinį karą; kaip ir bare, iš kurio ką tik išėjau, mano žvilgsnis neapsistojo ties kai kuriais pernelyg deformuotų išraiškų veidais.

Kai įsitaisiau „Basso" viršuje ir pažvelgiau žemyn, prasidėjo seni žaidimai. Aikštė priešais uostą buvo mano paletė. Ant jos vaizduotė tarsi fantazuojantis dailininkas paišė aplinkinę tikrovę, bandydama vienokį ar kitokį atspalvį ir nė kiek nesirūpindama rezul-

---

* Liono paštetas (*pranc.*).

tatu. Abejojau, prieš užsisakydamas vyno. Tai buvo „Cassis" pusbutelis. Stiklinėje plūduriavo ledo gabaliukas. Tačiau vynas puikiai tiko prie mano narkotikų. Vietą išsirinkau dėl atviro lango, pro kurį galėjau žvelgti į tamsią aikštę. Dabar, retkarčiais į ją dirstelėdamas, pastebėjau, kad sulig kiekvienu į ją įžengusiu žmogum ji imdavo keistis – lyg sukurtų jam specialią figūrą, kuri, savaime suprantama, neturi nieko bendra su tuo, kaip jis ją regi, bet susijusi veikiau su vaizdu, kurį pagal stovinčio prieš kolonadą ar langą kilmingojo būdą didieji septynioliktojo amžiaus portretistai nutapydavo už tos kolonados ar lango. Vėliau, pažvelgęs žemyn, pasižymėjau: „Šimtmetis po šimtmečio daiktai darosi vis svetimesni".

Turiu padaryti šią bendrą pastabą: tokio svaigulio vienatvė turi ir tamsių pusių. Jei kalbėsime tik apie fizinę plotmę, tai toje uosto lindynėje buvo akimirka, kai stiprus spaudimas į diafragmą, virtęs zyzimu, pabandė ištrūkti. Ir nėra jokios abejonės, kad iš tikro gražios, įtikinančios vizijos liko nepažadintos. Tačiau, antra vertus, vienatvė tuomet ima veikti kaip filtras. Tai, kas užrašoma kitą dieną, yra šis tas daugiau nei įspūdžių išskaičiavimas; naktį svaigulys gražiais prizminiais kraštais atriboja nuo kadienybės: jis sukuria savotišką figūrą, per kurią viską prisimeni geriau. Norėčiau pasakyti – jis susitraukia ir įgauna gėlės formą.

Norint geriau suprasti svaigulio palaimos mįsles, reikėtų pamąstyti apie Ariadnės siūlą. Kokį didelį džiaugsmą kelia pats kamuolio išvyniojimo veiksmas. Šis pojūtis glaudžiai susijęs ir su svaigulio, ir su kūrybos džiaugsmu. Mes judame į priekį; ir ne tik atrandame urvo vingius ir posūkius, bet ir mėgaujamės atradimo džiaugsmu, patirdami kitą, ritmišką kamuolio išvyniojimo palaimą. Dailiai susukto kamuolio išvyniojimo tikrumas – argi tai ne kiekvienos, na, bent jau prozinės, kūrybos džiaugsmas? Apsvaigę nuo hašišo, mes esame besimėgaujančios ir jėgų kupinos proziškos būtybės.

Giliai nugrimzdusį džiaugsmo pojūtį, apėmusį mane vėliau, aikštelėje netoli *Cannebiere*, kur *Rue Paradis** atsiremia į parką, prisiminti sunkiau nei visa kita, kas buvo anksčiau. Laimė, ant laik-

* Paradi gatvė *(pranc.)*.

raščio randu užsirašytą sakinį: „Vienodumą iš tikrovės reikia semti šaukštu". Prieš daugelį savaičių buvau užrašęs, manding, panašią Johanneso V. Jenseno[1] mintį: „Richardas buvo jaunas vyras, kuris jautė visa, kas pasaulyje vienoda". Šis sakinys man labai patiko. Dabar jis leidžia supriešinti politinę racionalią jo prasmę su individualia magiška mano vakarykščio potyrio prasme. Jenseno teiginį tąkart išsiaiškinau taip: daiktai, kaip žinia, yra technizuoti, racionalizuoti, ir jų unikalumas slypi tik niuansuose; naujoji įžvalga buvo visiškai kitokia. Mačiau tik niuansus: tačiau jie visi buvo vienodi. Įsižiūrėjau į grindinį po kojomis: dėl kažkokio tepalo, kuriuo jį sakytumei tepiau, jis taip pat galėjo būti Paryžiaus grindinys. Dažnai kalbama apie akmenis vietoj duonos. Šitie akmenys buvo mano vaizduotės, kuri staiga baisiausiai užsigeidė paragauti visų vietų ir kraštų vienodumo, duona. Nepaisant to, aš nepaprastai didžiavausi, kad sėdžiu čia, Marselyje, apsvaigęs nuo hašišo. Ir kas gi dar gali prisidėti prie mano svaigulio šį vakarą – tik vienetai. Ir koks nepajėgus buvau bijoti artėjančios nelaimės, vienatvės – nes visad liko hašišas. Šioje stadijoje tam tikrą vaidmenį suvaidino mane sudominusi netolimo naktinio baro muzika. Karietoje pro mane pravažiavo G. Tai įvyko staiga, taip pat, kaip anksčiau slampinėtojo po uostą ir sąvadautojo pavidalu nuo laivo šešėlio atsiskyrė U. Tačiau čia buvo ne tik pažįstami. Pro mane, giliai nugrimzdusį į apmąstymus, kaip „Dantė ir Petrarka", praėjo dvi figūros – miesčionys, valkatos, ką aš žinau? „Visi žmonės yra broliai." Taip prasidėjo minčių grandinė, kurios nebeįstengiau sekti. Bet paskutinė jos grandis buvo tikrai ne tokia banali kaip pirmoji ir, atrodo, siejosi su žvėrių atvaizdais.

Ant tramvajaus, sustojusio priešais tą vietą, kur aš sėdėjau, buvo parašyta „Barnabe". Ir liūdnai chaotiška Barnabo istorija[2] man pasirodė nebloga į Marselio priemiestį važiuojančio tramvajaus kryptis. Prie šokių klubo durų vyko gražūs dalykai. Retkarčiais jose pasirodydavo kinas mėlynomis šilko kelnėmis ir ryškiai rožiniu šilko švarku. Jis buvo durininkas. Merginos sustojo prie laukujų durų. Nejaučiau jokio geismo. Buvo linksma stebėti laukan išėjusią porą – jauną vyriškį su mergina balta suknele – ir tuojau pat pagalvoti: „Ji pabėgo lauk nuo jo vienmarškinė, o dabar jis susigrą-

žina ją. Ką gi". Man buvo maloni mintis, kad sėdžiu čia, ištvirkimo centre, bet tuo „čia" turėjau minty ne visą miestą, o šią mažą, ne itin kupiną įvykių mano užimamą vietą. Tačiau įvykiai pasisuko tokia linkme, kad visa, kas pasirodydavo, paliesdavo mane magiška lazdele, ir aš nugrimzdavau į sapną. Tokiomis valandomis daiktai ir žmonės elgiasi kaip tie iš šeivamedžio padaryti daiktai ir žmogeliukai įstiklintose folijos dėžėse: trynimu į stiklą jie įelektrinami ir sujudę kiekvieną sykį atsiduria neįprasčiausiose padėtyse.

Per tą laiką vis pagarsėjančią ir pritylančią muziką aš pavadinau šiaudine džiazo rykšte. Pamiršau, kodėl ėmiau koja mušti jai į taktą. Tai prieštarauja mano auklėjimui, ir todėl negalėjo įvykti be vidinio konflikto. Buvo akimirkų, kai intensyvūs akustiniai įspūdžiai išstūmė visus kitus. Tame mažame bare viskas paskendo balsų, bet ne gatvės, triukšme. Keisčiausia šių triukšmaujančių balsų savybė buvo ta, kad jie skambėjo kaip tarmė. Man staiga pasirodė, sakytumei marseliečiai kalba prasta prancūzų kalba. Ji liko tarmės lygmens. Šį efektą greičiausiai sąlygojo susvetimėjimo fenomenas, kurį Krausas[3] gražiai suformulavo taip: „Juo iš arčiau žvelgi į žodį, tuo iš toliau jis žiūri į tave". Šiaip ar taip, tarp savo užrašų randu keistą pastabą: „kaip daiktai atsispiria žvilgsniams".

Kai perėjau *Cannabiere* ir galiausiai pasukau už kampo mažoje *Café des Cours Belsunce** suvalgyti ledų, svaigulys ėmė silpnėti. Ji buvo netoli nuo kitos, pirmosios vakaro kavinės, kurioje kelių vėjo siūbuojamų kutų sukeltas staigus meilės džiaugsmas man įrodė, jog hašišas ėmė veikti. Ir kai prisimenu tą būseną, norėčiau tikėti, kad hašišas geba įkalbėti prigimtį ryžtis būties iššvaistymui, kurį pažįstame iš meilės, – ir galbūt net ne tokiam egoistiškam. Jeigu mylint mūsų būtis byra per prigimties pirštus tarsi auksinės monetos, kurių ji nenori sulaikyti ir leidžia kristi, už tai išsiderėdama naujagimį, tai šį sykį, visiškai nieko nesitikėdama ir nelaukdama, ji prižeria mums pilnas saujas būties.

---

* Belsenso alėjos kavinė (*pranc.*).

LITERATŪRINĖS ESĖ

APIE PROUSTO ĮVAIZDĮ

I

Trylika Marcelio Prousto „A la Recherche du Temps perdu"* tomų yra rezultatas nesukonstruojamos sintezės, kurioje į autobiografinį veikalą susiliejo mistiko susikaupimas, prozininko menas, satyriko įkarštis, mokslininko erudicija ir monomaniako subjektyvumas. Teisingai sakoma, kad visi dideli literatūros veikalai sukuria žanrą arba jį panaikina – trumpai tariant, yra išimtys. Tarp jų šis – vienas sunkiausiai suprantamų. Pradedant struktūra, į visumą jungiančia grožinę literatūrą, memuarus ir komentarus, ir baigiant bekraščių sakinių sintakse (tuo kalbos Nilu, kuris apsemdamas apvaisina tiesos platybes), viskas čia peržengia normos ribas. Pirma reikšminga įžvalga, neprasprūdusi pro akis stebėtojui, yra ta, kad ši nepaprasta literatūrinė išimtis sykiu yra didžiausias pastarųjų dešimtmečių literatūros laimėjimas. Kad jo atsiradimo aplinkybės buvo nepaprastai nesveikos: neįprasta liga, milžiniški turtai ir nenormalūs polinkiai. Ne viskas tame gyvenime buvo pavyzdinga, tačiau viskas – simptomiška. Iškiliam mūsų dienų literatūros laimėjimui jis nurodo vietą neįmanomybės širdyje, didžiausių pavojų centre ir drauge – abejingumo jiems taške ir apibūdina šį „viso gyvenimo darbo" įsikūnijimą kaip ilgam laikui paskutinį. Prousto įvaizdis yra tobuliausia fizionominė išraiška, kokios galėjo tikėtis be perstojo didėjantis plyšys tarp poezijos ir gyvenimo. Ši dorovė pateisina bandymą, jei jis atliekamas tam, kad iššauktų įvaizdį.

* „Prarasto laiko beieškant" *(pranc.)*.

Mes žinome, kad Proustas savo veikale neaprašė gyvenimo tokio, koks jis buvo, bet tokį, kokį prisimena jį išgyvenęs asmuo. Tačiau ir šitoks teiginys yra netikslus ir pernelyg grubus. Juk šiuo atveju atsimenančiam autoriui svarbiausia ne tai, ką jis išgyveno, bet jo prisiminimų audinys, penelopiškas atminties darbas. O gal verčiau reikėtų kalbėti apie penelopišką užmaršties darbą? Argi nevalingas prisiminimas, Prousto *mémoire involontaire** nėra artimesnė užmarščiai nei tam, kas dažniausiai vadinama atmintimi? Ir ar tasai spontaniško prisiminimo procesas, kuriame atmintis yra įpakavimas, o užmarštis – etiketė, nėra veikiau penelopiško darbo priešybė, o ne jo atitikmuo? Mat čia diena išardo tai, ką nuaudė naktis. Kasryt prabudę mes užčiuopiame tik kelis – dažniausiai plonus ir palaidus – nugyvento gyvenimo siūlelius, kuriuos į mus įpina užmarštis. Tačiau kiekvieną dieną tikslingai veikdami ir dar labiau – tikslingai atsimindami, mes išardome užmaršties pynę, jos ornamentą. Todėl savo gyvenimo pabaigoje Proustas dienas pavertė naktimis, kad užtemdytame kambaryje, dirbtinėje šviesoje visą savo laiką galėtų skirti darbui ir nuo jo neprasprūstų nė viena iš sumazgytų arabeskų.

Jei romėnai tekstą vadino audiniu, tai joks tekstas geriau neatitinka šios prasmės ir joks nėra taip tankiai nuaustas kaip Marcelio Prousto kūrinys: nė viena vieta jam nebuvo pakankamai tanki ir ilgaamžė. Jo leidėjas Gallimard'as pasakojo, kaip Prousto korektūrų skaitymo įpročiai įvarydavo rinkėjams neviltį. Lankai visuomet būdavo grąžinami prirašyti ligi kraštų. Tačiau nebūdavo pataisyta nė viena spaudos klaida; visa laisva erdvė būdavo užpildoma nauju tekstu. Taigi atminties dėsniai veikdavo ir paties veikalo rėmuose. Išgyventas įvykis yra baigtinis – šiaip ar taip, apsiribojantis išgyvenimo sfera; o atsimintas – begalinis, kadangi jis yra vienintelis raktas į tai, kas atsitiko prieš ir po to. Ir kita prasme prisiminimas čia nustato griežtas audimo taisykles. Teksto vienovę sudaro tik prisiminimo *actus purus***, o ne autoriaus asmuo, nekalbant jau apie siužetą. Galima pasakyti, kad autoriaus ir siužeto

---

* Nevalinga atmintis *(pranc.)*.

** Grynasis veiksmas *(lot.)*.

netolygumai yra tik atvirkščioji prisiminimo kontinuumo pusė, blogosios kilimo pusės raštas. Taip norėjo Proustas, taip reikia suprasti jo žodžius, jog jis norėtų, kad visas jo ciklas būtų išleistas vienu tomu dviem skiltimis ir be jokių pastraipų.

Ko jis taip energingai ieškojo? Kuo rėmėsi jo nepabaigiamos pastangos? Ar galime teigti, kad visas jo gyvenimas, visi reikšmingi darbai ir poelgiai buvo ne kas kita, kaip užsispyręs banaliausių, trumpiausių, sentimentaliausių ir silpniausių to asmens valandų perteikimas? Ir kai Proustas vienoje garsioje vietoje aprašė intymiausią savo valandą, jis tai padarė taip, kad kiekvienas joje atpažįsta savo gyvenimą. Nedaug trūksta, kad galėtume ją vadinti kasdiene. Ji ateina sulig naktimi, vienišu čiulbesiu ar vėjo brūkštelėjimu per atviro lango parapetą. Neįmanoma net numatyti, kokius susitikimus mums būtų lemta patirti, jei taip lengvai nepasiduotume miegui. Proustas nepasidavė miegui. Nepaisant to ir būtent todėl Jeanas Cocteau[1] savo gražioje esė galėjo pasakyti, kad Prousto balso intonacija paklūsta nakties ir medaus dėsniams. Pasiduodamas jų valdžiai, jis nugalėjo beviltišką savo vidinį liūdesį (tai, ką sykį pavadino *„l'imperfection incurable dans l'essence même du présent"**) ir iš prisiminimų korių sukūrė avilį minčių spiečiui. Cocteau įžvelgė tai, kas turėtų nepaprastai dominti kiekvieną Prousto skaitytoją: šiame žmoguje jis pamatė aklą, bejausmį ir patrakusį laimės troškimą. Jis švytėjo jo akyse, bet jos nebuvo laimingos. Tačiau ten buvo laimės, kaip jos būna žaidime arba meilėje. Todėl nesunku pasakyti, kodėl šį paralyžiuojantį, sprogdinantį laimės troškimą, persmelkiantį Prousto kūrinius, taip retai supranta skaitytojas. Pats Proustas daugelyje savo *oeuvre*** vietų sudarė sąlygas skaityti jį iš laiko išbandytos ir patogios atsisakymo, heroizmo, askezės perspektyvos. Galiausiai gyvenimo mokyklos pirmūnams niekas nėra suprantamiau kaip mintis, jog šis didis pasiekimas yra vien pastangų, kančių ir nusivylimų vaisius. Mat jei grožyje būtų įmaišyta ir laimės, tuomet gero būtų jau per daug – o su šituo niekad nesusitaikys jų *ressentiment****.

---

* Nepagydomas netobulumas pačioje dabarties šerdyje *(pranc.)*.

** Veikalas *(pranc.)*.

*** Apmaudas, kartėlis *(pranc.)*.

Yra dvi laimės troškimo atmainos, savotiška laimės dialektika: himniškasis ir elegiškasis laimės pavidalai. Pirmasis: negirdėta, niekad nebūta, palaimos viršūnė. Antrasis: amžinasis pasikartojimas, amžina pirminės, pirmosios laimės restauracija. Kaip tik ši elegiška laimės idėja, kurią dar būtų galima vadinti elėjietiška, Proustui egzistenciją paverčia prisiminimų saugykla. Prisiminimams jis paaukojo ne tik draugus ir bendriją gyvenime, bet ir siužetą, asmenų vienovę, pasakojimo tėkmę ir vaizduotės žaismę savo veikale. Ne pats blogiausias iš jo skaitytojų – Maxas Unoldas[2] – akcentavo šių aplinkybių nulemtą Prousto raštų „nuobodumą" ir, prilygindamas juos „traukinių palydovų istorijoms", pateikė tokią formuluotę: „Jis įstengė padaryti tokias istorijas įdomias. Jis sako: tik pagalvokite, pone skaitytojau, vakar pamerkiau į arbatą sausainį, ir man toptelėjo, kad vaikystėje aš gyvenau kaime – tam išdėstyti jam prireikia 80 puslapių, ir visa tai yra taip žavinga, kad imi galvoti, jog ne skaitai, o sapnuoji". Tokiose traukinių palydovų istorijose – „papasakoti visi įprasti sapnai tampa traukinių palydovų istorijomis" – Unoldas rado tiltą į sapną. Nė viena sintetinė Prousto interpretacija negali jo ignoruoti. Nemažai nepastebimų takų veda sapno link – nes iš čia kyla Prousto intensyvios panašumo studijos, aistringas panašumo kultas. Tikri sapno viešpatystės ženklai pasireiškia ne ten, kur Proustas staiga ir nelauktai atidengia veiksmų, veidų ar kalbėsenų panašumą. Vieno ir kito daikto panašumas, kurio mes tikimės, kuris atsiskleidžia būdraujant, tik atspindi gilesnį sapnų pasaulį, kuriame visa, kas atsitinka, yra ne identiška, bet panašu – nesuprantamai panašu vienas į kitą. Vaikai žino šių sapnų simbolį – kojinę, kuri, suvyniota į skalbinių krepšį, turi sapnų pasaulio struktūrą, nes yra sykiu ir „maišelis", ir „dovana". Ir kaip vaikui nenusibosta abu šiuos daiktus: maišelį ir tai, kas yra jame, akimoju paversti trečiuoju, kojine, taip ir Proustui niekad nepabosdavo vienu mostu ištuštinti manekeną Aš, kad kaskart ir vėl atsirastų tasai trečiasis: įvaizdis, malšinantis jo smalsumą, ne, namų ilgesį. Draskomas ilgesio, jis gulėjo lovoje; jis ilgėjosi panašumo būsenos iškraipyto pasaulio, kuriame išryškėja tikrasis siurrealistinis egzistencijos veidas. Šiam pasauliui priklauso tai, kas Prousto veikaluose atsitinka, ir tai, kaip atsargiai ir tauriai

viskas pasirodo: ne kaip izoliuotos patetiškos vizijos, bet kaip iš anksto paskelbtas ir gerai paremtas, nešantis trapią ir vertingą tikrovę, įvaizdis. Jis išnyra iš prustiškų sakinių struktūros tarsi ta sena kaip pasaulis, kaip mumija vasaros diena Balbeke, Fransuazos rankoms praskleidus tiulio užuolaidas.

II

Mes ne visada garsiai apskelbiame pačius svarbiausius dalykus. Ir privačiai ne visuomet pasidalijame jais su artimiausiais žmonėmis, su tais, kurie pasirengę nuolankiai išklausyti mūsų išpažinties. O jei tokiu nekaltu, tai yra suktu ir lengvapėdišku bruožu – atverti savo savastį pirmam pasitaikiusiajam turi ne vien asmenybė, bet ir amžius, tai sukriošusio devynioliktojo šimtmečio (tarsi kito, bet taip pat mirtinai išsekusio Svano) stulbinančią išpažintį nugirdo ne Zola ar Anatole'is France'as, bet nežymus snobas, lengvabūdiškas salonų liūtas – jaunasis Proustas. Tiktai Proustas subrandino devynioliktojo šimtmečio memuarus. Kas prieš jį, rodos, buvo visiškai ramus laiko tarpsnis, po jo tapo jėgų lauku, generavusiu įvairiausias vėlesnių autorių sroves. Tad visiškai ne atsitiktinumas, kad įdomiausias šio pobūdžio darbas parašytas autorės, kuri buvo artima Prousto draugė ir gerbėja. Jau pats pavadinimas, grafienės Clermont-Tonnerre[3] duotas pirmajam savo memuarų tomui „Au Temps des Equipages"* prieš Proustą beveik neįsivaizduojamas. Šioje knygoje tyliai ataidi daugiaprasmis, mylintis ir provokuojantis rašytojo šauksmas iš *Faubourg Saint Germain***.

Be to, šiame tekste apstu tiesioginių ir netiesioginių sąsajų su Proustu – tai ir jo nuotaika, ir personažai (tarp jų yra ir jis pats, ir kai kurie mėgstamiausi jo „Ritzo" studijų objektai). Be abejo, tai atveda mus į specifiškai aristokratišką aplinką, kurioje veikia tokie asmenys kaip Robert'as de Montesquiou[4], meistriškai aprašytas grafienės Clermont-Tonnerre. Ši aplinka yra ir Prousto aplinka; jo

* Ekipažų laikais *(pranc.)*.

** Sen Žermeno priemiestis *(pranc.)*.

kūriniuose lengvai galima rasti Montesquiou atitikmenų. Dėl viso šito nevertėtų diskutuoti (juolab kad prototipų klausimas yra menkavertis ir mums nesvarbus), jei tik vokiečių kritika nebūtų taip pamėgusi lengvų išeičių. Pirmiausia, ji nepraleido progos nusileisti ligi viešosios bibliotekos skaitytojų lygmens. Kritikos specialistai pasidavė pagundai autorių vertinti pagal snobišką romanų aplinką ir apibūdinti Prousto veikalą kaip Prancūzijos vidaus reikalą, kaip pramoginį priedą prie Gotos almanacho[5]. Akivaizdu, kad Prousto žmogaus problemos atsiranda iš savimi patenkintos visuomenės. Bet nė viena iš jų nesutampa su autoriaus problemomis: jos yra subversyvios. Jei reikėtų išreikšti jas viena formule, tuomet pasakytume, kad Prousto tikslas buvo visą aukštosios visuomenės struktūrą išskleisti paskalų psichologijos pavidalu. Jos prietarų ir maksimų lobyne nėra nė vienos, kurios nebūtų sunaikinęs pavojingas Prousto komizmas. Pirmasis į tai atkreipė dėmesį Léonas Pierre-Quintas[6], ir tai yra ne menkiausias iš svarbių jo, pirmojo Prousto interpretatoriaus, nuopelnų. „Kai kalbama apie humoristinius veikalus, – rašo Quintas, – paprastai galvojama apie trumpas, juokingas knygas iliustruotais viršeliais. Mes pamirštame „Don Kichotą“, „Pantagriuelį“ ir „Žilį Blasą“[7] – smulkiašrifčius storus tomus.“ Subversyvioji Prousto veikalų pusė geriausiai išryškėja šiame kontekste. Jų paveikumo esmė yra ne tiek humoras, kiek komizmas; savo juoku jis ne pakylėja pasaulį, o nutrenkia jį žemėn, rizikuodamas, jog pasaulis suduš ir išvydęs šukes, jis pats pravirks. Ir iš tikrųjų – dūžta šeimos ir asmens vientisumas, seksualinė moralė ir luomo garbė. Juokas sudaužo buržuazijos pretenzijas. Jos grįžimas, jos reasimiliacija į aristokratiją yra sociologinė veikalo tema.

Proustui niekad neįgrisdavo treniruotės, kurių reikalavo bendravimas su feodaliniais sluoksniais. Nuolatos ir per daug savęs neprievartaudamas jis koregavo savo prigimtį, kad ji taptų tokia, kokios reikalavo jo užduotis – neperregima ir išradinga, atsidavusi ir sudėtinga. Vėliau mistifikacija ir ceremoningumas taip sutapo su jo prigimtimi, kad jo laiškai kartais yra ištisos įterpinių – ir ne tik gramatinių – sistemos. Laiškai, kurie, nepaisant nepaprastai išradingos, gyvos kompozicijos, kartais primena tą legendinę sche-

mą: „Didžiai gerbiama maloningoji ponia, aš pastebėjau, kad vakar pas Jus palikau savo lazdelę, ir prašyčiau grąžinti ją šio laiško įteikėjui. P. S. Atleiskite už sutrukdymą, aš ją ką tik suradau". Proustas nepaprastai išradingai mokėjo kurti sunkumus. Vėlai naktį jis pasirodo pas grafienę Clermont-Tonnerre ir pareiškia, kad pasiliksiąs tik tuo atveju, jei jam iš namų būsią atgabenti vaistai. Jis pasiunčia ten kamerdinerį, išsamiai apibūdindamas apylinkes ir namą. Galiausiai: „Jūs negalite pasiklysti. Tai vienintelis namas Hausmanno bulvare, kuriame dar dega šviesa". Bet numerio nesako. Kiekvienas, kuris nepažįstamame mieste bandė sužinoti bordelio adresą ir gavo išsamią informaciją apie jį – tik ne gatvės pavadinimą ir namo numerį – supras, kas čia turima galvoje (ir kaip tas susiję su Prousto ceremonijų pomėgiu, Saint-Simone'o[8] garbinimu, taip pat su kietasprandžiu jo prancūziškumu). Argi tai ne patirties esmė – suvokti, kaip sunku perprasti daugelį dalykų, kuriuos galima išsakyti keliais žodžiais? Tik kad tokie žodžiai priklausė luomo ar kastos žargonui ir pašaliečiui todėl buvo nesuprantami. Nenuostabu, kad Proustą žavėjo slaptoji salonų kalba. Kai vėliau ėmėsi negailestingai vaizduoti *petit clan**, Courvoiser šeimyną, jos „esprit d'Oriane"**, jis ir pats, bendraudamas su Bibesco[9], išmoko improvizuoti šia šifruota kalba, kurios dabar išmokyti ir mes.

Saloninio gyvenimo metais Proustas ligi aukšto, sakytumei teologinio lygmens ištobulino ne tik pataikavimo, bet ir smalsumo ydą. Jo lūpose atsispindėjo šypsnys, tarsi klaidžiojanti ugnis, švystelinti veiduose kvailokų Mergelių, kuriomis papuoštos Prousto taip mėgstamos katedros. Tai smalsumo šypsnys. Ar ne smalsumas jį pavertė didžiu parodijų meistru? Jei taip, tuomet mes išsyk žinotume, ką šiame kontekste manyti apie žodį „parodijų meistras": nieko gera. Mat nors jis ir atspindi bedugnį Prousto pyktį, tačiau neapima nuostabių reportažų, parašytų Balzaco, Flaubert'o, Sainte-Beuves'o, Henrio de Regnier'o, Goncourt'ų, Michelet, Renano[10] ir galiausiai jo mėgstamojo Saint-Simone'o stiliumi ir

* Mažasis klanas *(pranc.)*.
** Orianos dvasia *(pranc.)*.

surinktų knygoje „Pastiches et Mélanges"* – jų susikrimtimo, šėlsmo ir įtūžio. Tai smalsuolio mimikrija, genialus šios tekstų serijos triukas, tačiau drauge ir priežastis, dėl kurios jos augališkumas negali būti pervertintas. Ortega y Gassetas buvo pirmasis, atkreipęs dėmesį į vegetatyvinę proustiškų figūrų egzistenciją, kurios nepaprastai stipriai įaugusios į gimtąją socialinę aplinką, priklausomos nuo feodalinės saulės malonių, lenkiamos nuo Germantų ar Mezeglizų pučiančio vėjo ir neatskiriamai susipynusios likimo tankmėje. Iš šios aplinkos atsiranda mimikrija kaip literatūros metodas. Tiksliausios ir aiškiausios Prousto įžvalgos prigludusios prie savo objektų kaip vabzdžiai prie lapų, žiedų ir šakelių – jie visiškai nepastebimi ligi tol, kol šuolis, sparnų mostas ar sakinys išgąsdintam stebėtojui parodo, jog netikėtas, savitas gyvenimas nepastebimai įslinko į svetimą pasaulį. „Kad ir kokia nelaukta būtų metafora, – sako Pierre-Quintas, – ji visuomet glaudžiai susijusi su mintimi."

Tikrą Prousto skaitytoją nuolat krečia nedidelis išgąstis. Metafizikoje jis randa pėdsakus tos pačios mimikrijos, kuri po visuomenės lapija turėjo stulbinti jį kaip šios dvasios kova dėl būvio. Drauge pasakytina, kaip glaudžiai ir vaisingai viena kitą persmelkė šios abi ydos: smalsumas ir pataikavimas. Grafienės Clermont-Tonnerre knygoje yra viena reikšminga vieta: „Ir galiausiai negalime nutylėti: Proustas svaigo nuo tarnų studijų. Ar todėl, kad jo intuiciją jaudino niekur kitur neaptiktas elementas, ar jis pavydėjo jiems geresnių sąlygų stebėti kėlusių jo susidomėjimą dalykų detales? Kad ir kaip būtų, – visos tarnų figūros ir tipai buvo jo aistra". Keisti Žiupjeno, pono Emė, Celestos Albarė niuansai apima ir Fransuazos figūrą, kurios grubūs, kampuoti Šv. Martos bruožai atrodo tarsi išėję iš Valandų knygos[11], ir net tuos *grooms* ir *chasseurs***, kuriems mokama ne už darbą, o už dykinėjimą. Galbūt labiausiai šis ceremonijų žinovas domėjosi būtent žemiausių luomų reprezentacija. Ir kas galėtų išmatuoti, kiek smalsumo Prousto pataikavimuose, kiek tarniškų pataikavimų yra jo smalsume, ir kur šios landaus tarno vaidmens kopijavimo aukščiausiuose visuomenės

---

* „Pastišai ir mišiniai" *(pranc.)*.

** Viešbučio, restorano pasiuntiniai ir tarnai *(angl., pranc.)*.

sluoksniuose ribos? Proustas kopijavo, negalėdamas kitaip elgtis, nes, kaip kartą prisipažino, „voir"* ir „désirer imiter"** jam buvo vienas ir tas pat. Šią podraug suverenią ir nesavarankišką laikyseną viena garsiausių Proustui skirtų ištarmių užfiksavo Maurice'as Barrès[12]: „Un poète persan dans une loge concierge"***.

Prousto smalsumas turėjo detektyvinių bruožų. Visuomenės viršūnėlė jam buvo nusikaltėlių klanas, neprilygstama sąmokslininkų gauja: vartotojų Kamora[13]. Į savo pasaulį ji nepriima nė vieno, dalyvaujančio gamyboje – ar bent jau reikalauja, kad šis dalyvavimas gracingai ir droviai būtų paslėptas elgsena, kurią demonstruoja tikri vartojimo profesionalai. Prustiška snobizmo analizė, kur kas svarbesnė už prustišką meno apoteozę, yra jo socialinės kritikos viršūnė. Mat snobo laikysena yra ne kas kita kaip nuoseklus, organizuotas, užgrūdintas požiūris į gyvenimą iš chemiškai išgrynintos vartotojo perspektyvos. Ir kadangi iš šio šėtoniško krašto turėjo būti ištremtas net silpniausias ar primityviausias vaisingųjų gamtos jėgų prisiminimas, todėl net ir meilėje Proustui buvo parankesnis perversyvus, o ne normalus ryšys. Tačiau grynasis vartotojas yra grynasis išnaudotojas. Jis yra toks logiškai ir teoriškai, ir – Prousto atveju – su visu istorinės savo egzistencijos konkretumu. Konkretus – nes neperregimas ir neįvertinamas. Proustas vaizduoja klasę, visur priverstą slėpti savo materialinę bazę ir būtent todėl priklausomą nuo feodalizmo, kuris, neturėdamas ekonominės reikšmės, naudojamas kaip stambiosios buržuazijos kaukė. Neturinčio iliuzijų ir negailestingo meilės, asmens, moralės demaskuotojo, kuriuo mėgo jaustis esąs Proustas, bekraštis menas tapo šydu, pridengiančiu gyvybiškai svarbią, vienintelę jo klasės misteriją – ekonominį aspektą. Ne patarnavimo prasme – Proustas jį tiesiog išpranašavo. Iš jo romanų supranti, kuo gyvena ši klasė. Tačiau ligi tol, kol galutinėje kovoje ji neparodys ryškiausių savo bruožų, daugelis šio veikalo didybės niuansų liks nepastebėti ir neaptikti.

---

* Matyti, pažinti *(pranc.)*.

** Trokšti, pamėgdžioti *(pranc.)*.

*** Persų poetas kiemsargės kambarėlyje *(pranc.)*.

III

Praeitame šimtmetyje Grenoblyje – nežinau, ar ir dabar – buvo restoranas „Au Temps perdu"*. Taip ir Prousto veikale mes esame svečiai, po siūbuojančia iškaba peržengiantys slenkstį ir pasitinkami amžinybės bei svaigulio. Fernandezas[14] Prousto raštuose pamatuotai išskyrė *thème de l'èternitè* ir *thème du temps***. Tačiau ši amžinybė nėra nei platoniška, nei utopiška: ji yra svaigi. Taigi kai „tam, kuris smelkiasi į laiko tėkmę, ji atveria naują ir ligi tol nežinotą amžinybės rūšį", tai individas dar toli gražu neprisiartina prie „aukštesniųjų sferų, kuriuos Platonas ar Spinoza pasiekdavo vienu sparno mostelėjimu". Ne, nors Prousto raštuose ir randame idealizmo rudimentų, tačiau ne jie lemia jo veikalo prasmę. Amžinybė, kurios aspektus parodo Proustas, yra apribotas, o ne beribis laikas. Tikrasis jo dėmesys sutelktas į laiko eigą pačiu realiausiu, t. y. ribotu pavidalu, pačia gryniausia forma, viešpataujančia viduje – atmintyje, ir išorėje – senėjime. Sekti senėjimo ir atminties sąveiką reiškia atsidurti Prousto pasaulio, spiralinės visatos centre. Tai panašumo būsenos pasaulis; jį valdo „atitikmenys", kuriuos egzistuojant pirmiausia suvokė romantikai, subtiliausiai pajuto Baudelaire'as, tačiau vienintelis Proustas įstengė atskleisti jų buvimą kasdieniame gyvenime. Tai *mémoire involontaire* – iš nuožmaus senėjimo kylančios jauninančios jėgos – darbas. Kur praeitis atsispindi gaiviame kaip rasa „akimirksnyje", ten skausmingas atjaunėjimo šokas dar kartą nesulaikomai surenka viską į krūvą; taip Proustui paskutinį kartą (tryliktame tome) perėjus Kombrė apylinkėmis ir išvydus susipynusius kelius, susikryžiavo Germantų ir Svano kryptys. Kraštovaizdis akimirksniu pakeičia kryptį tarsi vėjas *„Ah! Que le monde est grand à la clarté des lampes! / Aux yeux du souvenir que le monde est petit!"****[15] Proustas įvykdė milžinišką žygdarbį, per vieną akimirksnį ištisu žmogaus gyvenimu pasendindamas visą pasaulį. Būtent šis susikoncentravimas, kuris žaibiš-

---

* „Prarastu laiku" *(pranc.)*.

** Amžinybės tema ir laiko tema *(pranc.)*.

*** Ak! Koks didelis pasaulis lempų šviesoje! / Koks jis atrodo mažas atminties akims! *(Pranc.)*

kai sunaikina tai, kas paprastai tik vysta ir blykšta, vadinamas atjaunėjimu. „A la Recherche du Temps perdu" – tai nuolatinis bandymas visam gyvenimui suteikti didžiausią dvasinę įtampą. Ne refleksija – prisiminimas yra Prousto metodas. Jį yra persmelkusi tiesa, kad mes visi neturime laiko išgyventi tikrųjų mums skirtų egzistencijos dramų. Todėl ir senstame, ne dėl kokios kitos priežasties. Veido raukšlės – tai rašteliai į mūsų duris beldusių didelių aistrų, didžių įžvalgų – tačiau mes, šeimininkai, nebuvome namie.

Po Loyolos dvasinių pratybų Vakarų raštijoje kaži ar būta radikalesnio savistabos bandymo. Prustiškosios savistabos šerdis taip pat vienatvė, kuri su Malstromo jėga įsuka pasaulį į savo verpetą. Kurtinamas ir neapsakomai tuščias plepėjimas, putojantis Prousto romanuose – tai dunkstelėjimas, visuomenei pasiekus vienatvės dugną. Iš čia prustiški draugystės užgauliojimai: taip jis saugojo tylą šių tyliausių ir viską susiurbiančių akių kraterio dugne. Daugelyje anekdotų erzinamai ir aikštingai reiškiasi sąsaja tarp neprilygstamo pokalbio intensyvumo ir nepranokstamo atstumo nuo partnerio. Niekas nemoka taip kaip Proustas parodyti mums daiktų. Jo smilius neturi lygių. Tačiau draugiškame sambūvyje, pokalbyje egzistuoja ir kitas gestas: palietimas. Niekam jis nėra svetimesnis kaip Proustui. Jis nieku gyvu negalėtų paliesti ir savo skaitytojo. Jei literatūros kūrinius skirstytume pagal šiuos kriterijus, tai viename poliuje atsidurtų Prousto veikalai, kitame – Peguy[16]. Iš esmės tą pačią mintį puikiai suformulavo Fernandezas: „Gilumas ar, tiksliau pasakius, skvarbumas visuomet yra jo, o ne partnerio pusėje". Šitai virtuoziškai ir su trupučiu cinizmo demonstruoja Prousto literatūrinės kritikos darbai. Reikšmingiausias jos liudijimas yra šlovės viršūnėje ir mirties patale atsiradusi esė „A Propos de Baudelaire"*.

Jėzuitiškai susitaikiusi su savąja kančia, nesaikinga besiilsinčio žmogaus plepalais, gąsdinanti mirties paliestojo (kuris nori dar sykį prabilti, nesvarbu apie ką) abejingumu. Tai, kas įkvėpė Proustą mirties akivaizdoje, taip pat lėmė jo elgesį su amžininkais: spazmišką ir aštrią sarkazmo ir švelnumo, švelnumo ir sarkazmo kaitą, kuri adresatui gresia visišku išsekimu.

---

* „Apie Baudelaire'ą" *(pranc.)*.

Šio žmogaus dirglumas ir nestabilumas paveikia ir jo veikalų skaitytoją. Pakanka vien prisiminti begalinę „soit que"* grandinę, nušviečiančią siužetą alinančia, depresuojančia nepabaigiamų motyvų (kuriais jis galėjo būti pagrįstas) šviesa. Tačiau kaip tik šitoje parataktinėje sekoje išryškėja vieta, kur sutampa Prousto genialumas ir silpnumas: intelektualinis išsižadėjimas ir išbandytas skepsis dėl daiktų. Proustas atsirado po savimi patenkintos romantizmo vidybės, pasiryžęs, kaip sako Jacques'as Rivière'as[17], nepasiduoti nė menkiausiai „Sirènes intérieures"** vilionei. „Proustas artinasi prie patirties be jokio metafizinio intereso, be jokio konstruktyvaus potraukio, be jokios paguodos troškimo." Labai taikliai pasakyta. Taip ir pagrindinė veikalo figūra, kurią Proustas primygtinai skelbė suplanuotą, neturi nė menkiausių konstravimo požymių. Suplanuota taip, kaip suplanuotos yra mūsų delno linijos ar kuokelių išsidėstymas taurelėje. Baisiai išvargęs Proustas, šis nukaršęs vaikas, prisiglaudė prie gamtos krūtinės – ne tam, kad iš jos gertų, bet kad, tuksint jos širdžiai, pasapnuotų. Reikia įsivaizduoti jį tokį silpną, kad suprastume, su kokiu džiaugsmu Jacques'as Rivière galėjo suvokti visą Proustą iš jo silpnumo, teigdamas: „Marcelis Proustas mirė nuo to paties nepatyrimo, kuris leido jam parašyti savo veikalą. Jis mirė dėl pasaulio nepažinimo, dėl to, kad nemokėjo pakeisti savo gyvenimo sąlygų, tapusių naikinančiomis. Jis mirė, nes nemokėjo įkurti ugnies ar atidaryti lango". Ir, žinoma, nuo nervinės savo astmos.

Jo negalios akivaizdoje gydytojai buvo bejėgiai: bet ne pats rašytojas, planingai privertęs ją tarnauti savo tikslams. Pradėdamas nuo paties išoriškiausio jos aspekto jis buvo tobulas savo ligos režisierius. Ilgus mėnesius jis su naikinama ironija sieja gėlių atsiuntusio gerbėjo vaizdą su nepakeliamu jų kvapu. Jo ligos tempas ir ritmas neramino draugus, kurie baimindavosi ir laukdavo akimirkos, kai gerokai po vidurnakčio rašytojas staiga pasirodydavo salone skelbdamas, kad yra *brisé de fatigue**** ir čia tik penkioms

* Arba (pranc.).

** „Vidinės sirenos" *(pranc.)*.

*** Baisiai nuvargęs *(pranc.)*.

minutėms, o paskiau pasilikdavo ligi ryto, pernelyg pavargęs, kad atsikeltų ar nustotų kalbėti. Net ir rašydamas laiškus jis sugebėdavo iš savo negalios nuolat išgauti neįtikimiausių efektų. „Dusulingas mano alsavimas užtrenkia plunksnos skrebenimą ir aukštu žemiau leidžiamos vonios garsą." Bet čia ne viskas. Ne visiška tiesa ir tai, kad liga atskyrė jį nuo aukštuomenės gyvenimo. Ši astma įsiliejo į jo meną, jei ne jį sukūrė. Jo sintaksė žingsnis po žingsnio atkartoja Prousto baimę uždusti. Ir jo ironiškos, filosofiškos, didaktiškos refleksijos visuomet yra tik atsikvėpimai, nuo širdies nustumiantys dusinantį prisiminimų slogutį. Žvelgiant plačiau, ši grėsminga kvėpavimo krizė yra mirtis, kurią jis turėjo galvoje nuolatos, labiausiai – rašydamas. Taip ji atsidūrė Prousto akivaizdoje dar kuris laikas prieš sveikatos būklei tampant kritiška, ne kaip hipochondriška užgaida, bet kaip „réalité nouvelle", naujoji tikrovė, kurios atspindžiai daiktuose ir žmonėse yra senėjimo ženklai. Stiliaus fiziologija įvesdintų mus į pačią šios kūrybos šerdį. Nė vienas žmogus, žinantis, kaip gerai kvapas išsaugo prisiminimus (nors atmintis visai neišsaugo kvapų) nepamanys, kad Prousto jautrumas kvapams buvęs atsitiktinis. Žinoma, daugelis mūsų ieškomų prisiminimų pasirodo kaip vizualiniai vaizdiniai. Taip pat ir aiškių apybraižų neturintys *mémoire involontaire* atvaizdai didžiąja dalimi yra izoliuoti, mįslingu būdu egzistuojantys vizualiniai vaizdiniai. Būtent dėl šios priežasties norintis sąmoningai atsiduoti vidiniams šio meno virpesiams turi persikelti į ypatingą, giliausią nevalingos atminties sluoksnį, kur prisiminimai reiškiasi nebe izoliuotai, kaip vaizdai, bet kaip nevizualūs ir amorfiški, neapibrėžiami ir apsunkę momentai, iš kurių svorio, kaip žvejys iš traukiamo tinklo sunkumo, mes sprendžiame apie laimikį. Kvapas – tai svorio pojūtis išmetusiam savo tinklus *temps perdu* jūroje. O jo sakiniai – tai ištisas inteligibilaus kūno raumenų žaismas, juose slypi neapsakoma pastanga iškelti laimikį dienos švieson.

Beje, šių konkrečių kūrinių ir konkrečios ligos simbiozės tobulumą aiškiausiai pademonstruoja tai, kad Proustui niekuomet neprasiveržia tasai herojiškas „O vis dėlto", kurį kūrybingi žmonės paprastai nukreipia prieš savo negalią. Antra vertus, reikia pasakyti, jog toks didelis bendrumas su būtimi ir įvykių eiga, koks yra

Prousto atveju, būtų neišvengiamai atvedęs į paprastą ir inertišką pasitenkinimą, jei remtųsi bet kuo kitu, o ne didele nuolatine kančia. Tačiau nieko negeidžiantis ir nesigailintis įniršis lėmė, kad liga užėmė savo vietą didingame darbo procese. Antrą sykį iškilo atramos, prilygstančios Mikelandželo pastoliams, ant kurių atlošęs galvą dailininkas Siksto koplyčioje tapė Sukūrimą: ligonio lova, ant kurios savojo mikrokosmoso kūrimui atsidėjęs Marcelis Proustas, laikydamas iškėlęs, primargino nesuskaičiuojamą daugybę lapų.

SIURREALIZMAS

Paskutinė Europos inteligentijos momentinė nuotrauka

Dvasinės tėkmės kartais įgyja tokį nuolydį, jog kritikas gali jas užtvenkti ir įsirengti elektrinę. Toks nuolydis siurrealizmui yra Prancūzijos ir Vokietijos lygių skirtumas. Tai, kas 1919 metais Prancūzijoje atsirado mažame literatų rate – iš karto čia paminime svarbiausius vardus: André Bretonas, Louisas Aragonas, Phillipe'as Soupault, Robertas Desnos, Paulis Eluard'as[1] – buvo siauras upelis, maitinamas pokarinės Europos nuobodžio ir paskutinių prancūziško dekadanso nuotėkių. Visažiniai, kurie ligi šiol nepasistūmėjo toliau „autentiškų judėjimo ištakų" ir geba tik postringauti, jog čia literatų šutvė dar sykį už nosies vedžioja garbingą publiką, yra panašūs į ekspertus, susirinkusius prie šaltinio ir po ilgų svarstymų nusprendusius, jog šis upeliukas niekad nesuks turbinų.

Stebėtojas vokietis nestovi prie šaltinio. Tai jo šansas. Jis yra slėnyje. Jis gali įvertinti judėjimo energijas. Jam, kaip vokiečiui, seniai pažįstama inteligentijos, o teisingiau – humanistinės laisvės sampratos, krizė. Jis žino, koks galingas inteligentijos noras peržengti amžinų diskusijų stadiją ir bet kuria kaina apsispręsti; jam, savo kailiu patyrusiam tą visiškai nesaugią padėtį tarp anarchistinės Frondos[2] ir revoliucinės disciplinos, nebus pateisinimo, jei laikys šį judėjimą „meniniu", „poetiniu" – koks jis rodosi paviršutiniškam žvilgsniui. Net jei iš pradžių toks ir buvo, tai jau pačioje pradžioje Bretonas pareiškė norįs įveikti praktiką, kai publikai pateikiamos literatūrinės tam tikros egzistencijos formos nuosėdos, o pati egzistencinė forma nuo jos nuslepiama. Trumpiau ir dialektiškiau kalbant tai reiškia: literatūros sritis buvo išsprogdinta iš vidaus, kai glaudžiai susijusių žmonių ratas „poetinį gyvenimą" privedė ligi tolimiausios įmanomos ribos. Todėl galima patikėti, kai jie sako, jog Rimbaud eilėraščių rinkinyje „Saison en Enfer"* jiems nebebuvę jokių paslapčių. Iš tikrųjų ši knyga yra pirmasis

* „Sezonas pragare" (*pranc.*).

judėjimo liudijimas. (Naujaisiais laikais. Apie senuosius dar bus kalbama.) Ar tai, kas čia svarstoma, galima išreikšti dar aiškiau ir stipriau, nei tą padarė Rimbaud autoriniame minėtos knygos egzemplioriuje? Ten, kur sakoma: „ant jūrų ir arktinių gėlių šilko", jis paraštėje prirašė: „Tokių nebūna" („Elles n'existent pas").

Kad nepastebimoje, pašalinėje substancijoje (1924 metais, tuo laiku, kai siurrealizmo raidos dar nebuvo galima numatyti) glūdėjo dialektinė šerdis, vėliau išsiskleidusi judėjime, parodė Aragonas savo „Vague de Rêves"*. Šiandien visa tai puikiausiai regima; nes neabejotina, kad herojinė raidos pakopa, kurios didvyrių katalogą mums paliko Aragonas, jau baigėsi. Tokiuose judėjimuose visad būna akimirka, kai pirmykštė slaptos sąjungos įtampa sprogsta susidūrusi su konkrečia, profaniška kova už valdžią, arba, tapusi viešu reiškiniu, turi atslūgti ir transformuotis. Šiuo metu taip transformuojasi siurrealizmas. Tačiau anuomet, kai įkvepiančia sapnų banga jis užliejo savo kūrėjus, atrodė, kad yra pats integraliausias, baigčiausias, absoliučiausias dalykas. Visa, su kuo jis susiliesdavo, būdavo integruojama. Gyvenimas atrodė vertas gyventi, tik jei slenkstį tarp būdravimo ir sapno kiekviename žmoguje numins gausybė ten ir atgal plūstančių vaizdų, o kalba bus pati savimi, tik kai garsas ir vaizdas, vaizdas ir garsas automatiniu tikslumu sukibs vienas su kitu ir nebeliks nė plyšio „prasmės" skatikui įmesti. Pirmenybę turi vaizdas ir kalba. Prieš auštant einantis gulti Saint-Pol-Roux[3] ant savo durų pritvirtina užrašą: „Le poète travaille"**. Bretonas rašo: „Tyliau. Aš noriu eiti ten, kur niekas dar nebuvo, tyliau! – Po Jūsų, mieliausioji kalba". Ji turi pirmenybę.

Ne tik prieš prasmę. Taip pat prieš Aš. Pasaulio struktūroje sapnas išklibina individualybę kaip supuvusį dantį. Šis individualybės išklibinimas svaiguliu yra kartu ir vaisinga, gyva patirtis, leidusi šiems žmonėms peržengti užburtą svaigulio ratą. Čia ne vieta tiksliai apibrėžinėti siurrealistinę patirtį. Tačiau kuris suprato, kad šio judėjimo raštai yra ne literatūra, o kas kita: manifestas, slaptažodis, dokumentas, blefas, padirbinys, – tasai žino, kad juo-

* „Sapnų banga" *(pranc.)*.

** Poetas dirba *(pranc.)*.

se tikrai kalbama apie patirtį, o ne apie teorijas, ir visai ne apie fantazijas. Ši patirtis neapsiriboja sapnu, hašišo ar opijaus sukelto svaigulio valandomis. Didelė klaida manyti, kad „siurrealistinės patirtys" – tai tik religinės arba narkotinės ekstazės. Leninas pavadino religiją „opijumi liaudžiai" ir šiuos dalykus suartino daug labiau, nei to norėtų siurrealistai. Mes dar kalbėsime apie piktą ir aistringą sukilimą prieš katalikybę, kuriame dalyvavę Rimbaud, Lautreamont'as[4] ir Apollinaire'as padėjo siurrealizmui išvysti pasaulio šviesą. Norint iš tikro, kūrybiškai pranokti religinį nušvitimą, nereikia narkotikų. Religinis nušvitimas įveikiamas *profanišku nušvitimu*, materialistiniu, antropologiniu įkvėpimu, į kurį įvesdinti gali hašišas, opijus ar bet kas kita. (Tačiau ši iniciacija pavojinga. Religinė iniciacija yra griežtesnė.) Siurrealizmas ne visad pakilo ligi profaniško nušvitimo lygmens, ir kaip tik tie raštai, kurie labiausiai jį skelbia, Aragono „Paysan de Paris"* ir Bretono „Nadža", turi labai neraminančių simptomų. Pavyzdžiui, pastarojoje knygoje yra puiki vieta apie „žavingas siautėjimo Paryžiuje dienas, vadinamas Sacco ir Vanzetti'o[5] dienomis"; vėliau Bretonas patikina, kad *Boulevard Bonne Nouvelle*** tomis dienomis išpildė strateginį maišto pažadą, kurį visad implikavo jo vardas. Tačiau pasirodo ir Madam Sacco, ir ji yra ne Fullerio aukos žmona, o *voyante*, pranašautoja, gyvenanti trečiame *Rue des Usines**** name ir pranešanti Pauliui Eluard'ui, kad jis nelauktų nieko gero iš Nadžos. Dabar turime pripažinti, kad nutrūktgalviški siurrealizmo keliai per stogus, žaibolaidžius, stogvamzdžius, verandas, vėtrunges, tinką – įsibrovėliui pasitarnauja visi papuošimai – kad tie keliai vedė ir į drėgną spiritizmo kamarą. Ir mums nemiela girdėti, kaip jis atsargiai beldžiasi į stiklą, norėdamas sužinoti ateitį. Kas gi nenorėtų būti tikras, kad šie revoliucijos įsūniai neturi nieko bendra su tuo, kas vyksta kilmingų damų iš senelių prieglaudų, dimisijos majorų ir emigravusių aferistų susirinkimuose?

---

* „Paryžiaus valstietis" *(pranc.)*.

** Gerosios naujienos bulvaras *(pranc.)*.

*** Uzin gatvė *(pranc.)*.

Beje, Bretono knyga gali puikiai iliustruoti kelis svarbiausius šio „profaniško nušvitimo" bruožus. Jis vadina „Nadžą" *„livre à porte battante"* – atvirų durų knyga (Maskvoje gyvenau viešbutyje, kur beveik visus kambarius buvo užėmę Tibeto lamos, suvažiavę ten į visų budistinių bažnyčių kongresą. Man krito į akį, kad daugybė durų koridoriuose visad būdavo praviros. Iš pradžių tai atrodė atsitiktinumas, tačiau ilgainiui pasidarė nejauku. Sužinojau, kad tuose kambariuose gyveno sektos nariai, davę įžadą niekados nebūti uždarose patalpose. Šoką, kurį tuomet patyriau, turi pajusti ir „Nadžos" skaitytojas.) Gyventi stikliniame name yra revoliucinė dorybė *par excellence**. Tai irgi yra svaigulys; tai moralinis ekshibicionizmas, kurio mums labai trūksta. Diskretiškumas savosios egzistencijos dalykuose iš aristokratiškos dorybės vis labiau tampa prasisiekėlių smulkiųjų buržua bruožu. „Nadžoje" įvykdyta tikra, kūrybinė romano apie meną *(Kunstroman)* ir „aliuzijų romano"[6] sintezė.

Beje, reikia tik rimtai žiūrėti į meilę – tą rodo ir „Nadža" – ir joje galima aptikti „profanišką nušvitimą". „Kaip tik tuo laiku (t. y. bendraudamas su Nadža), sako pasakotojas, – labai domėjausi Liudviko VII valdymo laikotarpiu ir „meilės teismais", norėdamas gyvai įsivaizduoti tų laikų pasaulėžiūrą." Vienas šiuolaikinis autorius apie Provanso *minne*** suteikia tikslių žinių, kurios nuostabiai suartina ją su siurrealistine meilės koncepcija. „Visi naujojo stiliaus poetai, – sakoma puikiame Ericho Auerbacho[7] straipsnyje „Dantė – žemiško pasaulio poetas", – turi mistinę mylimąją, visi jie patiria panašius labai keistus meilės nuotykius, jiems visiems Amūras dovanoja arba atima dovanas, panašias veikiau į praregėjimą nei į juslinius malonumus, visi jie yra supančioti tam tikrais slaptais saitais, kurie lemia vidinį ir galbūt išorinį jų gyvenimą." Svaigulio dialektika išties savotiška. Ar nėra taip, kad kiekviena vieno pasaulio ekstazė kitame virsta gėdingu blaivumu? Ko gi kito siekia *minne* – ji, o ne meilė sieja Bretoną su telepate mergina – jei ne skaistybę paversti persikėlimu į pasaulį, kuriame yra ne tik Jėzaus širdies kapai ar Marijos altoriai, bet ir rytas prieš mūšį arba po pergalės?

---

* Tikrąja žodžio prasme *(pranc.)*.

** Riteriškas širdies damos garbinimas *(sen. vok.)*.

Ezoterinėje meilėje dama yra pati nesvarbiausia. Taip pat ir Bretonui. Jis artimesnis daiktams, kuriems artima Nadža, nei jai pačiai. Kokie tie daiktai, kuriems ji artima? Jų sąrašas apie siurrealizmą byloja daugiau nei visa kita. Nuo ko pradėti? Jis giriasi padaręs stulbinantį atradimą – susidūręs su revoliucine energija, glūdinčia „pasenusiuose dalykuose": pirmosiose plieno konstrukcijose, pirmųjų fabrikų pastatuose, ankstyviausiose fotografijose, pradedančiuose nykti daiktuose, saloniniuose rojaliuose, prieš penkerius metus madinguose drabužiuose, elegantiškuose restoranuose, kai jie ima darytis nebemadingi. Niekas geriau neatskleis šitų daiktų ryšio su revoliucija nei šie autoriai. Ligi šių aiškiaregių ir ženklų aiškintojų dar niekas nebuvo gerai suvokęs, kaip skurdas – ne tik socialinis, bet ir architektūrinis, interjero, pavergtų ir pavergiančių daiktų skurdas – gali virsti revoliuciniu nihilizmu. Nekalbant jau apie Aragono „Passage de l'Opéra"*: Bretonas ir Nadža yra porelė, kuri revoliucine patirtimi, jei ne veikla, paverčia visa, ką mes patiriame liūdnose kelionėse traukiniu (geležinkeliai jau pradeda senti) Dievo pamirštą sekmadienį per proletarinius didmiesčių kvartalus ar pirmą kartą pažvelgę pro aplytus naujo buto langus. Jie priverčia sprogti milžiniškas šių daiktų „nuotaikos" galias. Kaip jūs manote, kokį pavidalą įgautų gyvenimas, jei lemiamą akimirką jis būtų nustatytas, atsižvelgiant į paskutinį gatvių šlagerį?

Šį daiktų pasaulį įveikiantis triukas – šiuo atveju geriau kalbėti ne apie metodą, bet apie triuką – yra istorinio žvilgsnio į praeitį pakeitimas politiniu. „Atsiverkite, kapai, kelkitės, galerijų mirusieji, lavonai už ispaniškų sienų, rūmuose, pilyse ir vienuolynuose, čia stovi nuostabus raktininkas, rankose laikydamas visų laikų raktų ryšulį; jis žino, kaip spustelėti gudriausias spynas, ir kviečia jus įžengti į šiandienos pasaulį, paklaidžioti tarp nešikų, mechanikų, kuriuos sutaurina pinigai, pasijusti kaip namie automobiliuose, gražiuose kaip riterių šarvai, užimti vietas tarptautiniuose miegamuosiuose vagonuose ir susijungti su tais žmonėmis, kurie dar ir šiandien didžiuojasi savo privilegijomis. Tačiau civilizacija greit susidoros su jais." Šią kalbą į Apollinaire'o lūpas įdėjo jo

---

* „Operos pasažas" *(pranc.)*.

draugas Henris Hertzas. Apollinaire'as išrado šią techniką. Novelių rinkinyje „L'Hérésiarque"* jis vartojo ją su makiavelišku apskaičiavimu, norėdamas į šipulius susprogdinti katalikybę (prie kurios širdyje buvo prisirišęs).

Daiktų pasaulio centre stūkso pats fantastiškiausias objektas – Paryžiaus miestas. Tačiau tik maištas visiškai atskleidžia siurrealistinį jo veidą (tuščios gatvės, kuriose sprendimą lemia švilpimas ir šūviai). Joks veidas nėra toks siurrealistiškas kaip tikras miesto veidas. Joks Chirico ar Maxo Ernsto[8] paveikslas negali prilygti ryškiems vidinių miesto įtvirtinimų kontūrams; šie fortai turi būti užkariauti ir užimti tam, kad užvaldytum jų lemtį, o jų lemtyje, jų minių lemtyje užvaldytum ir savąjį likimą. Nadža yra minių ir to, kas įkvepia jas atsiduoti revoliucijai, atstovė: „La grande inconscience vive et sonore qui m'inspire mes seuls actes probants dans le sens oú toujours je veux prouver, qu'elle dispose à tout jamais de tout ce qui est à moi"**. Taigi čia randame įtvirtinimų sarašą, pradedant Maubert'o aikšte, kurioje kaip niekur kitur purvas išlaikė visą simbolinę galią, ir baigiant „Théâtre Moderne"*** – aš nepaprastai gailiuosi, kad nebegalėjau jo pamatyti. Tačiau Bretono aprašytas baras viršutiniame aukšte – „tamsus, su neįžengiamomis lapų pavėsinėmis, tikra svetainė ežero dugne"[9] – primena man tą mįslingiausią senosios „Princesės" kavinės kambarį. Tai buvo galinis antro aukšto kambarys, kurio mėlynoje šviesoje sėdėjo poros. Mes vadinome jį „anatomija" – tai buvo paskutinė meilės užeiga. Tokiose Bretono teksto vietose labai keistu būdu įsiterpia fotografija. Miesto gatves, vartus, aikštes ji paverčia bulvarinio romano iliustracijomis, šimtametei architektūrai atima banalų aiškumą ir su pirmykščiu intensyvumu atgręžia ją į aprašomus įvykius, kurie it senose tarnaičių knygutėse nurodomi tiksliomis citatomis su pažymėtais puslapiais. Visose čia pasirodančiose Paryžiaus vietose tai, kas vyksta tarp šių žmonių, juda tarsi sukamosios durys.

---

* „Ereziarchas" *(pranc.)*.

** Tegul didžioji pasąmonė, gyva ir skambi, įkvepianti mane visiems tikriems darbams, visada valdo tai, kas aš esu. *(Pranc.)*

*** Modernusis teatras *(pranc.)*.

Siurrealistų Paryžius irgi yra „maža visata". Tai reiškia, kad didžiojoje visatoje, kosmose, viskas atrodo taip pat. Ir ten yra *carrefours**, kur blyksi vaiduokliški transporto signalai, o neįmanomos analogijos ir susikryžiavimai yra kasdieniai dalykai. Tai erdvė, apie kurią informuoja siurrealizmo lyrika. Tatai reikia pabrėžti jau vien dėl to, kad būtų pasipriešinta neišvengiamiems nesusipratimams dėl *l'art pour l'art***. Mat *l'art pour l'art* beveik niekad nebuvo traktuojamas tiesiogiai; dažniausiai jis buvo tik vėliava, pridengianti plukdomą turtą, kurio negalima deklaruoti, nes jis dar neturi vardo. Šią akimirką būtų galima imtis darbo, kuris, kaip joks kitas, paaiškintų menų krizę (jos liudytojai mes esame) – ezoterinės poezijos istorijos. Ir visai ne atsitiktinumas, kad jos dar nėra, nes parašyti ją reikia taip, kaip ji privalo būti parašyta – ne kaip rinkinys, kur siauri „specialistai" paskelbia tai, ką „verta žinoti" jų srityje, bet kaip pagrįstas vieno žmogaus rašinys, kuris vidinės būtinybės verčiamas aprašytų ne tiek raidos istoriją, kiek periodišką ezoterinės poezijos atgijimą. Taip parašytas šis darbas būtų viena intelektualinių išpažinčių, randamų kiekviename šimtmetyje. Paskutiniame jo puslapyje turėtų būti siurrealizmo rentgeno nuotrauka. „Introduction au Discours sur le peu de Realité"*** Bretonas užsimena, kad filosofinis Viduramžių realizmas yra poetinės patirties pagrindas. Šis realizmas – tikėjimas atskira sąvokų egzistencija ir daiktuose, ir anapus jų – visad labai greitai rasdavo kelią iš loginių sąvokų srities į magiškų žodžių karalystę. Magiški eksperimentai, o ne artistiniai pokštai, yra aistringi fonetinių ir grafinių transformacijų žaidimai, kurie jau penkiolika metų vyrauja viso avangardo (nesvarbu, ar jis vadintųsi futurizmas, dadaizmas ar siurrealizmas) literatūroje. Kaip čia susipina lozungai, burtų formulės ir sąvokos, rodo šie Apollinaire'o žodžiai iš paskutinio jo manifesto „L'Esprit nouveau et les Poètes"****. 1918 metais jis sako: „Mums jau įprasta greitai ir paprastai, vienu vieninteliu žodžiu nusakyti tokius kompleksiškus darinius kaip minia, tauta,

---

* Kryžkelės *(pranc.)*.

** Menas menui *(pranc.)*.

*** „Pratarmė kalbai apie realybės menkumą" *(pranc.)*.

**** „Naujasis mąstymas ir poetai" *(pranc.)*.

visata; bet poezijoje tam modernių atitikmenų nėra. Tačiau šiandieniniai poetai užpildo šią spragą; jų sintetiniai kūriniai sukuria naujas esybes, kurių išvaizda yra ne mažiau kompleksiška nei ir tais žodžiais nusakomų kolektyvinių darinių". Tačiau kai Apollinaire'as ir Bretonas šia kryptimi veržiasi dar toliau ir sujungia siurrealizmą su aplinkiniu pasauliu paskelbdami, jog „mokslo laimėjimai paremti ne tiek moksliniu, kiek siurrealistiniu mąstymu", kitais žodžiais tariant – kai mistifikaciją, kurios viršūnė, anot Bretono, yra poezija (tai galima apginti), padaro ir mokslo bei technikos pažangos pagrindu, tai tokia integracija yra per greita. Labai pravartu palyginti šio judėjimo forsuotai pripažintą ir kaip reikiant nesuvoktą mašinos stebuklą – „senos pasakos didžia dalimi realizuotos, dabar poetų eilė sugalvoti naujų, kurias išradėjai vėl galėtų paversti realybe" (Appolinaire'as), šias slopias fantazijas su gaiviomis Scheerbarto[10] utopijomis.

„Mintis apie kokią nors žmogišką veiklą kelia man juoką" – šis Aragono pasakymas labai aiškiai atskleidžia, kokį kelią nuėjo siurrealizmas nuo užuomazgų ligi judėjimo politizavimo. Pierre'as Naville'is[11], iš pradžių priklausęs grupei, puikiame rašinyje „La Révolution et les Intellectuels"* teisingai pavadino šią raidą dialektine. Šiame pokytyje nuo radikaliai kontempliatyvios pozicijos į revoliucinę opoziciją lemiamą vaidmenį suvaidino buržuazijos priešiškumas menkiausiam radikalios dvasinės laisvės pasireiškimui. Toks priešiškumas stūmė siurrealizmą į kairę. Politiniai įvykiai, pirmiausia Maroko karas, pagreitino šią raidą. Manifestu „Intelektualai prieš Maroko karą", pasirodžiusiu laikraštyje „Humanité"[12], siurrealistai užėmė iš esmės skirtingą poziciją, nei ta, kurią žymi garsusis skandalas bankete pas Saint-Pol-Roux. Kai anuomet, vos pasibaigus karui, siurrealistai nusprendė, kad šventę jų mėgstamo poeto garbei kompromituoja nacionalistiniai elementai, ir ėmė šaukti „Tegyvuoja Vokietija", jie tik sukėlė skandalą, kurio atžvilgiu buržuazija, kaip žinoma, yra tokia pat nejautri, kaip ji jautri kiekvienam veiksmui. Keista, kad veikiami tokios politinės atmosferos Apollinaire'as ir Aragonas poetams pranašavo tokią

* „Revoliucija ir intelektualai" (*pranc.*).

pat ateitį. Knygos „Poète assassiné"* skyriuose „Persekiojimas" ir „Nužudymas" randame garsųjį poetų pogromo aprašymą. Šturmuojamos leidyklos, poezijos knygos metamos į ugnį, žudomi poetai. Tuo pačiu laiku panašios scenos vyksta visame pasaulyje. Nujausdama tokius baisumus Aragono „vaizduotė" šaukia savo karius į paskutinį kryžiaus žygį.

Norint suprasti šias pranašystes ir strategiškai įvertinti siurrealistų fronto liniją, reikia patyrinėti mąstyseną, paplitusią tarp vadinamosios geranoriškos kairiosios buržuazinės inteligentijos. Ji pakankamai aiškiai reiškiasi dabartine šių sluoksnių orientacija į Rusiją. Žinoma, čia kalbame ne apie Béraud[13], praskynusį kelią melui apie Rusiją, arba Fabre-Luce'ą[14], sekusį šiam iš paskos lyg paklusnus asilas, apkrautas visu buržuaziniu neprielankumu. Tačiau kokia problemiška yra netgi tipiška tarpininkaujanti Duhamelio[15] knyga; kokia sunkiai pakeliama ją persmelkusi forsuotai paprasta, forsuotai bebaimė ir forsuotai nuoširdi protestantų teologo kalba. Koks nuvalkiotas, sumišimo ir kalbos nevaldymo diktuojamas metodas – suteikti situacijai kokį nors simbolinį paaiškinimą. Kokia išdavikiška jo išvada: „Dar neįvyko tikroji, nuodugnesnė revoliucija, kuri tam tikra prasme galėjo pakeisti pačią slaviškos sielos substanciją". Šiems kairiesiems prancūzų inteligentams (kaip ir atitinkamiems rusų sluoksniams) būdinga, kad pozityvi jų funkcija kyla vien tik iš įsipareigojimo jausmo – bet ne revoliucijai, o tradicinei kultūrai. Pozityvūs kolektyviniai jų pasiekimai artėja prie konservatorių laimėjimų, o politinėje ir ekonominėje plotmėje iš jų visad galima laukti sabotažo.

Šios kairiosios buržuazinės pozicijos bruožas yra idealistinė moralė, ydingai supiršta su politine praktika. Tam tikri esminiai siurrealizmo, siurrealistinės tradicijos bruožai gali būti suprasti tik priešinant juos su bejėgiais „pažiūrų" kompromisais. Ligi šiol toks supratimas nedaug pasistūmėjo į priekį. Pernelyg masino galimybė Rimbaud ir Lautréamont'o satanizmą priskirti snobizmo inventoriui, kaip *l'art pour l'art* papildymą. Tačiau jei ryžtamasi atverti šį romantizmo muliažą, jame įmanoma rasti šio to naudin-

* „Nužudytas poetas" (*pranc.*).

go. Čia galima aptikti blogio garbinimą kaip politinę priemonę – kad ir kokią romantišką, – kuri dezinfekuoja ir izoliuoja kiekvieną moralinį diletantizmą. Tuo įsitikinęs ir radęs Bretono siaubo pjesės apie vaikų prievartavimą scenarijų, norom nenorom turi grįžti į praeitį kelis dešimtmečius. Nuo 1865 iki 1875 metų keletas didžiųjų anarchistų, nieko nežinodami vienas apie kitą, dirbdino savo pragaro mašinas. Nuostabiausia yra tai, kad nepriklausomai vienas nuo kito jie nustatė bombų laikrodžius tai pačiai valandai, ir po keturiasdešimties metų Vakarų Europoje kartu sprogo Dostojevskio, Rimbaud ir Lautréamont'o raštai. Siekdami tikslumo, galėtume iš Dostojevskio veikalų išskirti vieną vietą, kuri iš tikrųjų buvo išspausdinta tik 1915 metais: „Stavrogino išpažintį" iš „Demonų". Šiame skyriuje, labai panašiame į trečiąją „Chants de Maldoror"* giesmę, pateikiamas blogio pateisinimas, kuris stipriau išreiškia kai kuriuos siurrealizmo motyvus nei dabartiniai jo vadovai. Stavroginas yra siurrealistas *avant la lettre***. Jis kaip niekas kitas suprato, kokia naivi yra miesčionių nuomonė, kad gėris, visos vyriškos jį praktikuojančių dorybės esančios įkvėptos Dievo, o blogis atsirandąs tik iš mūsų spontaniškumo, kur esame tik nuo savęs priklausomos būtybės. Jis kaip niekas kitas įžvelgė įkvėpimą ir pačiame niekšiškiausiame poelgyje, ir būtent jame. Niekšybė jam buvo pirminė tiek įvykių raidoje, tiek mumyse egzistuojanti, mums prieinama, jei ne duota, forma, – žodžiu, tai, kas idealistinei buržuazijai buvo dorybė. Dostojevskio Dievas sukūrė ne tik dangų, žemę, žmones ir žvėris, bet ir niekšybę, kerštą, žiaurumą. Ir čia jis neleido velniui kištis į jo darbus. Todėl visa tai yra nuo pat pradžios esantys, galbūt ne „dieviški", bet visados nauji „kaip pirmąją dieną" reiškiniai, neišmatuojamai nutolę nuo filisteriškų nuodėmės klišių.

Kokia aukšta yra minėtiems rašytojams stebėtiną poveikį per atstumą daryti leidusi įtampa, beveik komišku būdu įrodo laiškas, kurį 1869 metų spalio 23 dieną Isidore'as Ducasse'as nusiuntė savo leidėjui, norėdamas jam paaiškinti savo kūrybą. Jis įrikiuoja

---

* „Maldororo giesmės" *(pranc.)*.

** Prieš laiką *(pranc.)*.

save į vieną gretą su Mickevičiumi, Miltonu, Southey'umi, Alfredu de Musset[16], Baudelaire'u ir sako: „Be abejo, aš truputį pažeminau savo tembrą, norėdamas šią literatūrą šiek tiek atnaujinti, – juk jei ji dainuoja apie neviltį, tai tik tam, kad prislėgtų skaitytoją ir priverstų stipriau trokšti gėrio tarsi vaisto. Tad galiausiai dainuojama vien apie gėrį, tik metodas yra filosofiškesnis ir ne toks naivus kaip senosios mokyklos, iš kurios atstovų gyvi likę gal Victoras Hugo ir keli kiti." Jeigu keista Lautréamont'o knyga ir yra kokiame nors kontekste, pirmiausia tai yra maišto kontekstas. Todėl Soupault bandymas, 1927 metais leidžiant Lautréamont'o raštus, parašyti politinę Isidore'o Ducasse'o biografiją, buvo labai suprantamas ir išmintingas žingsnis. Galime pasidžiaugti, kad Rimbaud atveju atitinkamas bandymas pasisekė: tuo nusipelnė Marcelis Coulonas, apgynęs tikrą jo paveikslą nuo katalikiškos Claudelio ir Berrichono[17] uzurpacijos. Rimbaud iš tiesų yra katalikas, bet, jo paties liudijimu, katalikiška yra pati niekingiausia jo dalis, kurią jis nuolatos, nepavargdamas demaskuodavo, atiduodamas savo ir kitų neapykantai: tai dalis, paskatinusi jį prisipažinti, jog nesupranta sukilimų. Bet tai yra nepatenkinto savo indėliu komunaro prisipažinimas; ir kai jis atsuko nugarą poezijai, su religija jau buvo seniai atsisveikinęs pirmuosiuose savo eilėraščiuose. „Neapykanta, tau aš patikėjau savo lobį", – rašo jis „Saison en Enfer". Ir apie šį posakį galėtų vyniotis siurrealizmo poetikos ūseliai; o jos šaknis jis įleistų giliau, nei toji iš Apollinaire'o kylanti „surprise"*, nustebintos kūrybos teorija – ligi Poe minčių gelmės.

Nuo Bakunino[18] laikų Europoje nebuvo radikalios laisvės sampratos. Siurrealistai ją turi. Jie pirmieji susidorojo su užkalkėjusia liberalia moralistiškai humanistine laisvės samprata, nes neabejojo, kad „laisve, kuri šioje žemėje pasiekiama tūkstančiais didžiausių aukų, turi būti mėgaujamasi neribotai, be jokių pragmatinių apskaičiavimų ir tiek, kiek ji trunka". Tai jiems įrodo, kad „žmonijos išvaduojamoji kova paprasčiausiu revoliuciniu pavidalu (jis, ir tik jis yra išsivadavimas visais atžvilgiais) yra vienintelis dalykas, kuriam apsimoka tarnauti". Bet ar jiems pavyksta suvirinti šį lais-

* Nuostaba *(pranc.)*.

vės patyrimą su kitomis revoliucinėmis patirtimis, kurias mes turime pripažinti, nes jas patyrėme: su konstruktyviąja, diktatoriška revoliucijos puse? Trumpai tariant – ar pavyksta susieti sukilimą su revoliucija? Kaip mums įsivaizduoti tokią egzistenciją, kuri orientuosis vien tik į *Boulevard Bonne-Nouvelle*, į Le Corbusier ir Oudo[19] patalpas?

Svaigulio galias priversti tarnauti revoliucijai – apie tai sukasi visos siurrealizmo knygos ir akcijos. Tai pavadintina didžiausiu jo uždaviniu. Jam neužtenka, kad, kaip žinome, kiekvienas revoliucinis aktas turi svaigulio elementų. Šie elementai indentiški anarchiškiems. Tačiau akcentuoti tik šiuos elementus reikštų pakeisti metodišką ir disciplinuotą pasiruošimą revoliucijai neaiškia praktika, esančia tarp fizinių pratybų ir rengimosi šventei. Prie to prisideda ir paviršutiniškai, nedialektiškai suvokta svaigulio prigimtis. *Peintre, poète „en état de surprise"**, meno kaip nustebusio žmogaus reakcijos estetika paskendusi pražūtinguose romantiniuose prietaruose. Kiekviena rimto gilinimosi į okultinius, siurrealistinius, fantasmagorinius gabumus ir reiškinius sąlyga yra dialektinis sukryžiavimas, neįveikiamas romantiškai galvai. Ji gali tiktai patetiškai ar fanatiškai pabrėžti mįslingąją mįslės pusę; o paslaptį suvoksime tik tiek, kiek ją atrasime kasdienybėje, padedami dialektinės optikos, pro kurią žvelgiant kasdienybė atrodo neperregima, o neperregimybė – kasdieniška. Pavyzdžiui, aistringiausias telepatinių reiškinių tyrimas apie gerai žinomą telepatinį įvykį – skaitymą – neatskleis nė pusės to, ką profaniškas nušvitimas skaitant praneš apie telepatinius reiškinius. Arba: aistringiausias hašišo svaigulio tyrinėjimas apie žinomą narkotiką – mąstymą – neatskleis nė pusės to, ką profaniškas nušvitimas mąstant praneš apie hašišo svaigulį. Skaitantis, mąstantis, laukiantis, *flâneur*** taip pat yra nušvitusiųjų tipai kaip ir opijaus vartotojas, sapnuotojas, apsvaigėlis – be to, profaniškesni. Patylėkime apie mus pačius – baisiausią narkotiką, kurį vartojame vienatvėje.

---

* Tapytojo, poeto „nuostabos būsena" (*pranc.*).

** Dykinėtojas, slampinėtojas (*pranc.*).

„Svaigulio galias priversti tarnauti revoliucijai"; kitais žodžiais tariant – poetinė politika? „*Nous en avons soupé.** Bet kas, tik ne šitai!" Tai štai – jus, be abejo, sudomins, kaip ekskursas į literatūrą gali paaiškinti padėtį. Nes kas yra buržuazinių partijų programa? Prastas pavasarinis eilėraštis, perkrautas palyginimais. Socialistas regi, kad „gražesnė mūsų vaikų ir anūkų ateitis" bus tada, kai visi veiks taip, „tarsi būtų angelai", kiekvienas turės tiek, „tarsi būtų turtingas", ir gyvens taip, „tarsi būtų laisvas". Angelų, turto, laisvės – jokių pėdsakų. Viskas tik įvaizdžiai. O socialdemokratinių draugijų poetų vaizdinija? Jų *gradus ad Parnassum?*** – Optimizmas. Visiškai kita atmosfera juntama Naville'o tekste – čia svarbiausiu uždaviniu laikoma „pesimizmo organizacija". Savo literatūrinių draugų vardu jis iškelia ultimatumą, kurio akivaizdoje tasai nesąžiningas, diletantiškas optimizmas priverčiamas atidengti kortas: kas yra revoliucijos sąlygos? Ar pažiūrų keitimas, ar išorinės aplinkybės? Tai esminis klausimas, kuris nulemia politikos ir moralės santykius ir kurio negalima užtušuoti. Siurrealizmas vis labiau artėjo prie komunistinio atsakymo. O tai reiškia: pesimizmas. Visur ir visiškas. Netikėjimas literatūros likimu, netikėjimas laisvės ir europinės žmonijos likimu, ir visuotinis netikėjimas supratimu tarp klasių, tautų, individų. Beribis tikėjimas tik I. G. Farben[20] ir taikiu Luftvafės tobulinimu. O kas tada, kas toliau?

Čia galima įvertinti įžvalgą paskutinėje Aragono knygoje „Traité du Style"***, kurioje reikalaujama skirti palyginimų ir įvaizdžių lygmenis. Šis džiuginantis stilistinių klausimų supratimas prašosi būti išplėtotas: niekur kitur šie du lygmenys nesusiduria drastiškiau ir taip nesutaikomai kaip politikoje. Organizuoti pesimizmą reiškia ne ką kita, kaip iš politikos išvyti moralines metaforas ir politinės veiklos erdvėje sukurti šimtaprocentę vaizdinių erdvę *(Bildraum)*. Jos nebebūtų galima išmatuoti kontempliatyviai. Jei dviguba revoliucinės inteligentijos užduotis yra nuversti intelektualinę buržuazijos valdžią ir surasti kontaktą su revoliucinėmis masė-

* Mums to jau gana. *(Pranc.)*
** Laiptai į Parnasą *(lot.)*.
*** „Traktatas apie stilių" *(pranc.)*.

mis, tai su antrąja užduoties dalimi ji beveik nesusidorojo, kadangi tai neįvykdoma kontempliavimu. Tačiau tas nekliudė jai apsimesti, jog užduotis įvykdyta, ir šauktis proletarinių poetų, mąstytojų ir menininkų. Į tai jau Trockis[21] „Literatūroje ir revoliucijoje" turėjo atsakyti, kad tokie atsiras tik po pergalingos revoliucijos. Iš tiesų kalbama ne apie tai, kaip buržuazinės kilmės menininką padaryti „proletarinio meno" meistru, bet apie tai, kaip jį priversti funkcionuoti svarbiose tos vaizdinių erdvės vietose net ir jo meninės veiklos sąskaita. Ar tada pertrūkis jo „meninėje biografijoje" nebūtų esminė šios funkcijos dalis?

Tuo geresni būtų jo pasakojami sąmojai. Ir tuo geriau jis juos pasakotų. Nes ir sąmojis, ir keiksmas, ir nesusipratimas yra visur, kur veiksmas pats sukuria savo įvaizdį ir egzistuoja, pats save užkabindamas ir rydamas, kur artybė žiūri sau į akis, – ten atsiveria ieškoma vaizdinių erdvė, visapusiškos ir integralios aktualybės pasaulis; čia atsiranda „geriausias kambarys", vieno žodžio kambarys, kuriame ir politinis materializmas, ir fizinė prigimtis sutelpa žmogaus viduje, psichėje, individe ar kame dar pagal dialektinę teisybę taip, kad nė vienas jo sąnarys nelieka nepaliestas. Nepaisant to – pagal tokį dialektinį naikinimo dėsnį – ir ši erdvė tampa vaizdinių erdve, konkrečiau – gyvybine erdve. Mat galiausiai reikia prisipažinti, kad metafizinis Vogto ir Bucharino[22] stiliaus materializmas negali be kliūčių virsti antropologiniu materializmu, kurį liudija siurrealistų, o anksčiau Hebelio, Georgo Büchnerio[23], Nietzsches, Rimbaud patirtys. Kažkas visad lieka. Ir kolektyvas turi kūną. Technikos organizuojamos jo *physis** politinė ir dalykinė tikrovė išauga tik toje vaizdinių erdvėje, į kurią mus įvesdina profaniškas nušvitimas. Kai technikoje kūnas ir vaizdinių erdvė persilies taip, kad visos revoliucinės įtampos taps kolektyvinio kūno inervacijomis, o visos kolektyvinio kūno inervacijos – revoliucinėmis įtampomis, tada tikrovė bus save pranokusi tiek, kiek to reikalauja komunizmo manifestas. Šiuo momentu siurrealistai yra vieninteliai, suvokę dabartinius jo reikalavimus. Vyras po vyro jie iškeičia veido mimiką į kiekvieną minutę šešiasdešimt sekundžių skambančio žadintuvo ciferblatą.

---

* Prigimtis *(gr.)*.

FRANZAS KAFKA
Dešimtosioms mirties metinėms

Potiomkinas

Pasakojama, kad Potiomkinas[1] kentėjo nuo sunkių, beveik reguliariai pasikartojančių depresijos priepuolių, per kuriuos niekas negalėdavo prie jo prisiartinti: įeiti į jo kambarį būdavo griežčiausiai uždrausta. Dvare apie šį negalavimą nebūdavo kalbama, ypač žinant, jog kiekviena užuomina apie tai galėjo užtraukti imperatorienės Jekaterinos nemalonę. Viena kanclerio depresija truko neįprastai ilgai. Jos padariniai buvo rimti: kanceliarijoje kaupėsi krūvos bylų, kurias Potiomkinas turėjo pasirašyti ir kurias sutvarkyti reikalavo carienė. Aukštieji valdininkai nebežinojo, ko griebtis. Tuo metu į kanclerio rūmų prieškambarį, kur, kaip įprasta, aimanuodami ir skųsdamiesi sėdėjo valstybės tarėjai, atsitiktinai pateko nežymus raštininkėlis Šuvalkinas. „Kas atsitiko, Jūsų Ekscelencijos? Kuo galėčiau Jūsų Ekscelencijoms patarnauti?" – paslaugiai paklausė Šuvalkinas. Tarėjai jam viską paaiškino ir apgailestavo, jog negali pasinaudoti jo paslaugomis. „Jei bėda tik tokia, ponai, – pasakė Šuvalkinas, – prašom duoti man bylas." Neturėdami ko prarasti, tarėjai padarė, ko jis prašė, ir Šuvalkinas su bylomis po pažastimi galerijomis ir koridoriais patraukė link Potiomkino miegamojo. Nesibelsdamas, netgi nestabtelėdamas jis spustelėjo durų rankeną. Kambarys buvo neužrakintas. Nudryžusiu chalatu apsisiautęs Potiomkinas prieblandoje sėdėjo ant lovos, kramtydamas nagus. Šuvalkinas priėjo prie rašomojo stalo, rašalinėje pamirkė plunksną ir netaręs nė žodžio įbruko ją Potiomkinui į ranką, o pirmą pasitaikiusią bylą padėjo ant kelių. Abejingai pažvelgęs į įsibrovėlį, Potiomkinas tarsi miegodamas suraitė parašą, paskui antrą, ir taip visus. Kai tik Potiomkinas padėjo paskutinį parašą, Šuvalkinas negaišdamas laiko pasikišo bylas po pažastimi ir pasišalino iš kambario. Pergalingai mojuodamas bylomis jis įžengė į prieškambarį. Tarėjai prišoko prie jo, išplėšė popierius iš rankų ir sulaikę kvapą palinko ties jais. Niekas neištarė nė žodžio;

visas būrelis sustingo. Šuvalkinas vėl priėjo arčiau, vėl mandagiai paklausė, dėl ko ponai taip suglumo. Tada jo žvilgsnis nukrypo į parašą. Viena byla po kitos buvo pasirašytos: Šuvalkinas, Šuvalkinas, Šuvalkinas...

Ši istorija yra tarsi heroldas, prieš du šimtmečius skelbiantis Kafkos pasirodymą. Joje tvyranti mįslė yra Kafkos mįslė. Kanceliarijų ir kontorų, sudvisusių, tamsių ir nušiurusių kambarių pasaulis yra Kafkos pasaulis. Paslaugusis Šuvalkinas, kuris į viską žiūri taip lengvabūdiškai, bet galiausiai lieka tuščiomis rankomis, yra Kafkos K. Tuo tarpu apsnūdęs ir neprižiūrimas Potiomkinas, vegetuojantis nuošaliame, uždraustame įeiti kambaryje yra protėvis tų valdžios turėtojų, kurie Kafkos romanuose kaip teisėjai gyvena palėpėse ar kaip sekretoriai – pilyse. Nepaisant aukštos pozicijos, jie visuomet yra nupuolę arba smunkantys žmonės, ir todėl su visa savo galia staiga gali pasirodyti netgi pačių žemiausių sluoksnių atstovų – durininkų ir sukriošusių tarnautojų – pavidalu. Kodėl jie vegetuoja? Galbūt jie yra žemės rutulį ant savo sprando laikiusių Atlantų palikuonys? Galbūt todėl galvą jie „nuleidę taip žemai ant krūtinės, kad vos matyti akys", kaip Pilies kaštelionas portrete ar Klamas, kai jis lieka vienas? Tačiau jie laiko ne žemės rutulį; ir patys kasdieniškiausi dalykai čia turi svorį: „Jo nuovargis buvo gladiatoriaus nuovargis po kovos, jo darbas – išbaltintas kontoros kampelis". – Georgas Lukacsas[2] kartą pasakė, jog šiais laikais, norint padaryti padorų stalą, reikia turėti archtektūrinį Mikelandželo talentą. Kaip Lukacsas mąsto istorinėmis epochomis, taip Kafka – kosminėmis eromis. Baltindamasis* net ir pačiais nežymiausiais judesiais žmogus išjudina kosminę erą. Kafkos personažai dažnai ir dėl neaiškių priežasčių ploja rankomis. Tačiau sykį probėgšmiais paminima, jog jų rankos „iš tikrųjų yra garo kūjai".

Mes sutinkame šiuos valdovus nuolatos lėtai judančius, smunkančius ar kylančius. Bet šiurpiausi jie tada, kai pakyla iš paties nuopuolio dugno: iš tėvijos. Sūnus ramina abejingą nukriošusį tėvą, kurį ką tik rūpestingai paguldė lovon: „– Tik jau nesirūpink, aš gerai tave aptaisiau.

* Tünchen *(vok.)* – baltinti sieną; bandyti nuslėpti nepageidaujamus dalykus.

– Ne! – suriko tėvas, nė nesulaukęs atsakymo pabaigos, atmetė antklodę su tokia jėga, kad toji, pakilusi aukštyn, akimirką visai išsiskleidė, ir atsistojo stačias lovoje. Tik viena ranka šiek tiek laikėsi už lubų. – Tu norėjai mane aptaisyti, nenaudėli, bet tau nepasisekė. Ir nors mano jėgos jau baigiasi, bet tau dar užteks, užteks per akis. ...Tačiau tėvas kiaurai permato sūnų, šito jo, ačiū Dievui, mokyti nereikia. ...Ir visiškai nieko neįsitvėręs ėmė kilnoti kojas, spindėte spindėdamas iš pasitenkinimo, kad buvo toks įžvalgus. ...Vadinasi, dabar tu žinai, kad buvo dar ir be tavęs, ligi šiol tik apie save žinojai!.. Iš esmės tu buvai nekaltas kūdikis, bet dar veikiau tu buvai velniškas žmogus!" Tėvas, nusimetęs slegiančią antklodę, kartu nusimeta ir kosminę naštą. Norėdamas, kad senovinis tėvo ir sūnaus santykis vėl atgytų ir vėl turėtų padarinių, jis privalo išjudinti kosminę erą. Tačiau kokius padarinius tai turi! Tėvas pasmerkia sūnų mirti – nusiskandinti. Tėvas yra baudėjas. Yra daug nuorodų, kad valdininkų ir tėvų pasaulis Kafkai yra vienas ir tas pats. Šis panašumas tėvams garbės nedaro; jie pasižymi nuosmukiu, abejingumu, purvinumu. Tėvo uniforma nusėta dėmėmis; jo apatiniai nešvarūs. Purvas yra valdininkų gyvenimo elementas. „Ji negalėjo suprasti, kam apskritai egzistavo priėmimo valandos." – „Tam, kad išsipurvintų paradiniai laiptai", – į jos klausimą greičiausiai supykęs sykį atsakė tarnautojas, tačiau jai tai pasirodė labai prasmingas atsakymas. Nešvarumas yra toks svarbus valdininkų atributas, kad juos beveik galima laikyti milžiniškais parazitais. Šitai, žinoma, liečia ne ekonomikos sritį, bet proto ir žmoniškumo galias, kuriomis minta ši šutvė. Keistose Kafkos šeimose tėvas gyvena sūnaus gyvenimu, guli ant jo tarsi didžiulis parazitas. Jis minta ne tik sūnaus jėgomis, bet ir jo teise egzistuoti. Tėvas, kuris yra baudėjas, kartu yra ir kaltintojas. Nuodėmė, kuria jis kaltina sūnų, atrodo esanti gimtosios nuodėmės atmaina. Kafkiškas šios nuodėmės apibrėžimas niekam kitam netinka labiau nei sūnui: „Gimtoji nuodėmė, žmogaus seniai padarytas nusižengimas, – tai jo nuolatos kartojamas priekaištas, jog jis yra neteisybės – šios nuodėmės – auka". Ką gi kaltina sūnus dėl šios paveldimos nuodėmės – nuodėmės, radusios paveldėtoją, – jei ne tėvą? Tuo būdu nusidėjėlis yra sūnus. Tačiau iš Kafkos apbrėžimo negalima daryti išvados, kad kaltinimas yra nuodėmingas dėl to,

jog klaidingas. Kafka niekur neteigia, kad kaltinama neteisingai. Čia turimas mintyje nesibaigiantis procesas, ir jokia byla nepasirodo blogesnėje šviesoje nei ta, dėl kurios tėvas pasinaudotų valdininkų, teismo kanceliarijų tarnautojų solidarumu. Begalinis korumpuotumas nėra blogiausias jų bruožas; jų prigimtis tokia, kad tai yra vienintelė viltis, kurią jų akivaizdoje gali turėti žmogiškumas. Žinoma, teismuose esama įstatymų kodeksų, tačiau žmonės negali jų pamatyti. „...Šiems teismams būdinga, kad nuteisiami ne tik nekalti, bet ir nieko nežinantys žmonės", – spėlioja K. Įstatymai ir nustatytos normos lieka priešistoriniai, nerašyti. Žmogus, pats to nežinodamas, gali juos pažeisti ir nusidėti. Tačiau kad ir kaip žiauriai nuodėmė paliečia nieko nenujaučiančius, įstatymo požiūriu jos atsiradimas nėra atsitiktinumas, bet lemtis, čia atskleidžianti savo dviprasmiškumą. Jau Hermannas Cohenas[2], probėgšmiais aptardamas senąją likimo sampratą, priėjo, anot jo paties, prie „neišvengiamos įžvalgos": „patys likimo dėsniai sąlygoja jų peržengimą, atsimetimą". Tas pats galioja ir teisingumo organams, teisiantiems K. Mes nusikeliame dar gerokai prieš dvylika Įstatymo lentelių, į pirmykščius laikus, prieš kuriuos viena iš pirmųjų pergalių buvo rašytiniai įstatymai. Nors įstatymai čia ir surašyti į knygas, jie yra slapti; jais remdamasis pirmykštis pasaulis dar beatodairiškiau rodo savo valdžią.

Padėtis kontoroje ir šeimoje Kafkos kūriniuose daugeliu aspektų susijusios. Pilies papėdės kaime žinoma tai paaiškinanti patarlė. – „Čia paplitęs galbūt ir tau žinomas posakis: žinybų sprendimai drovūs kaip jaunos panelės." – „Taikliai pastebėta, – tarė K. – ...Taikliai pastebėta, ko gero, sprendimai turi ir daugiau bendrų bruožų su jaunomis panelėmis." Pats žymiausias iš jų turbūt yra pasiruošimas viskam atsiduoti – tos drovios panelės, kurias K. sutinka „Pilyje" ir „Procese", atsiduoda paleistuvystei šeimos rate nelyginant lovoje. Jis sutinka jas kiekviename žingsnyje; tai, kas atsitinka paskiau, nesukelia jam jokių rūpesčių, kaip, pavyzdžiui, suviliojus padavėją. „Juodu apglėbė vienas kitą, smulkus merginos kūnas degte degė K. rankose, pagauti kažkokio proto aptemimo, iš kurio K. visą laik tuščiai mėgino išsivaduoti, juodu pasirito kelis žingsnius tolyn, dusliai atsidaužė į Klamo duris ir liko taip begulį alaus balutėse ir

šiaip visokiam purve, kuriuo buvo apėjusios grindys. Ten prabėgo ištisos valandos, ...K. visąlaik jautėsi taip, lyg būtų pasiklydęs arba atsidūręs tokiam tolimam svetimam krašte, kur net ore nėra nė kruopelės gimtinės oro, kur nuo svetimumo tariesi uždusiąs ir kur, pašėlusių to krašto vilionių traukiamas, vis tiek nieko nebegali padaryti, tik eini dar toliau, dar toliau klysti." Mes dar išgirsime apie šitą tolimą kraštą. Pažymėtina, jog šios laisvo elgesio moterys niekados nebūna gražios. Kafkos pasaulyje grožis pasirodo tik pačiose paslaptingiausiose vietose: pavyzdžiui, tarp kaltinamųjų. „...tai keistas, tam tikra prasme ypatingas gamtos reiškinys ... ir gražina juos ne kaltė ... ir ne būsima bausmė jau dabar prideda jiems grožio..., matyt, to grožio paslaptis glūdi jiems patiems iškeltame procese, kuris kažkaip atsispindi jų išvaizdoje".

Iš „Proceso" galima daryti išvadą, kad bylos paprastai nesuteikia kaltinamiesiems jokios vilties net ir tada, kai jie gali tikėtis išteisinimo. Galbūt šis beviltiškumas jiems, vieninteliams iš Kafkos padarų, ir suteikia grožio. Tai labai gerai atitiktų Maxo Brodo užfiksuotą pokalbio fragmentą. „Prisimenu, – rašo jis, – vieną pokalbį su Kafka, prasidėjusį nuo dabartinės Europos ir žmonijos nuosmukio." „Mes esame, – pasakė jis, – Dievo galvoje atsiradusios nihilistinės mintys, mintys apie savižudybę. " Man tai priminė gnostišką pasaulėžiūrą: Dievas kaip blogasis demiurgas, pasaulis – jo nuopuolis." „– O ne, – tarė jis, – mūsų pasaulis yra tik bloga Dievo nuotaika, tik bloga diena." – „Vadinasi, anapus šios pasaulio apraiškos, kurią mes pažįstame, yra vilties?" – Jis nusišypsojo: „Taip, pakankamai, nepaprastai daug vilties – tik ne mums." Šie žodžiai nutiesia tiltą į keisčiausius Kafkos personažus – vienintelius, ištrūkusius iš šeimos prieglobsčio. Jiems galbūt yra vilties. Tai ne gyvūnai, net ne mišrūnai ar fantastiniai gyviai kaip katė–avis ar Odradekas[5]; šie dar gyvena šeimos apžavų rate. Neatsitiktinai Gregoras Zamza pabunda tėvų namuose pavirtęs vabalu, neatsitiktinai tas keistas gyvūnas – pusiau kačiukas, pusiau ėriukas – paveldėtas iš tėvo, neatsitiktinai Odradeku rūpinasi šeimos galva. Tačiau „parankiniai" iš tiesų yra anapus šio rato.

Parankiniai priklauso personažų grupei, kuri pasirodo visuose Kafkos veikaluose. Šiai genčiai priklauso ir apgavikas, demas-

kuojamas „Apmąstyme", ir studentas, naktį pasirodantis balkone šalia Karlo Rosmano, taip pat ir kvailiai, gyvenantys viename Pietų mieste ir niekad nepavargstantys. Sutemos, kuriose jie egzistuoja, primena mirgančią šviesą, o joje pasirodo Roberto Walserio[6] – romano „Pagalbininkas", labai mėgto Kafkos, autoriaus – trumpų apsakymų personažai. Indiškose legendose egzistuoja gandharvai, nebaigti, dar ne visai materializavęsi padarai, būtybės miglos stadijoje. Kafkos parankiniai priskirtini šiai rūšiai; visoms kitoms veikėjų kategorijoms jie nei priklauso, nei yra svetimi: tėra tarp jų kursuojantys pasiuntiniai. Anot Kafkos, jie panašūs į Barnabą, kuris yra pasiuntinys. Jie dar ne visiškai išsiropštę iš gamtos įsčių ir todėl „įsitaisė kertėje ant grindų, pasitiesę du senus sijonus. ... buvo galima suprasti, kad juodu garbės reikalu laiko ... užimti kuo mažiau vietos, šiuo tikslu jie, teisybė, visąlaik kuždėdamiesi ir kikendami, mėgino ir šį, ir tą, kryžiavo rankas ir kojas, tūpėsi drauge į krūvą, prieblandoje jų kampe buvo matyti tik didžiulis gniutulas". Jiems ir panašiems į juos nebaigtiesiems bei negrabiesiems dar yra vilties.

Tai, kas švelniai ir neįpareigojančiai apsireiškia šių pasiuntinių veiksmais, yra slegiantis ir nykus įstatymas visiems kitiems padarams. Nė vienas jų neturi nuolatinės savo vietos, pastovaus, nesupainiojamo pavidalo: visi jie kyla arba leidžiasi, visi supanašėję su savo priešu arba kaimynu, visi išeikvoję jiems skirtą laiką ir vis dar nebrandūs, visiškai išsekę ir vis tiek tebestovintys pačioje ilgos egzistencijos pradžioje. Čia negalima kalbėti apie struktūras ir hierarchijas. Tokią interpretaciją siūlantis mito pasaulis yra nepalyginti jaunesnis nei Kafkos pasaulis, kurį išganyti mitas pažadėjo. Jei mes ką nors žinome, tai štai ką: Kafka nepasidavė mito vilionėms. Antrasis Odisėjas, jis atrėmė jas „į tolį nukreiptu žvilgsniu", ir „sirenos pranyko už jo pasiryžimo sienos, ir kaip tik tada, kai buvo arčiausiai jų, jis jų nebepastebėjo". Tarp tolimų Kafkos protėvių, žydo ir kino (su jais mes dar susidursime), nevalia pamiršti ir šio graiko. Odisėjas stovi ant slenksčio, skiriančio mitą ir pasaką. Protas ir klasta įterpė į mitą gudrybių; jo valdžia nebėra neįveikiama. Pasaka yra sakmė apie pergalę prieš mitą. Kafka, ėmęsis legendų, rašė ne ką kita, kaip pasakas dialektikams. Jose jis

paliko mažų gudrybių; ir traktavo jas kaip įrodymą, „kad net ir nepakankamos, netgi vaikiškos priemonės gali pasitarnauti išganymui". Šiais žodžiais jis pradeda savo apsakymą „Sirenų tyla". Čia sirenos tyli; jos turi „dar baisesnį ginklą už giesmę – ... jų tylą". Šį ginklą jos pavartojo, susidūrusios su Odisėju. Tačiau jis, pasakoja Kafka, „buvo toks buklus, toks senas lapinas, kad jo proto perregėti neįstengė net ir pati likimo deivė. Galbūt jis, nors žmogaus protui tai nebesuvokiama, iš tikrųjų pastebėjo, kad sirenos tyli", ir iškėlė „tariamąjį dainavimą tarsi skydą prieš jas ir dievus".

Kafkos sirenos tyli. Galbūt ir todėl, kad Kafkai muzika bei giesmė yra išsigelbėjimo išraiška ar bent jau užstatas. Užstatas vilties, ateinančios iš to mažo, sykiu nebaigto ir kasdieniško, guodžiančio ir kvailo tarpinio pasaulio, kuris yra pagalbininkų namai. Kafka yra tarsi jaunuolis, panoręs išmokti bijoti. Jis pateko į Potiomkino rūmus ir galiausiai rūsio plyšyje sutiko Josefiną, tą dainuojančią pelę, kurios giesmę jis aprašo taip: „Joje esama šiek tiek varganos trumpos vaikystės, šiek tiek prarastos, niekada nebepasikartosiančios laimės, tačiau ir šiek tiek tikro nūdienio gyvenimo, jo menko, nesuprantamo ir vis dėlto egzistuojančio ir nepaaiškinamo žvalumo".

Vaikystės nuotrauka

Kafkos vaikystės nuotraukoje „varginga trumpa vaikystė" tapo kaip reta jaudinančiu vaizdu. Ji atsirado vienoje iš tų devynioliktojo amžiaus ateljė, kurios su savo draperijomis ir palmėmis, gobelenais ir molbertais dviprasmiškai įsiterpia tarp kankinimų kameros ir sosto salės. Maždaug šešerių metų vaikas, apvilktas ankšta, apkarstyta galionais, beveik žeminančia vaikiška eilute, nupaveiksluotas lyg ir kokiame žiemos sode. Fone styro palmių šakos. Ir tarytum tyčia, kad šie veliūriniai tropikai būtų dar troškesni ir slopesni, modelis kairėje rankoje laiko per didelę plačiakraštę skrybėlę, kokią nešioja ispanai. Neišmatuojamai liūdnos akys stebi joms skirtą kraštovaizdį, o didelė ausis klausosi jo garsų.

Karštas „noras tapti indėnu" kartą buvo numalšinęs šį didelį liūdesį: „Jeigu būtum indėnas, visados pasiruošęs, ir šuoliuoda-

mas ant žirgo, pasilenkęs, kaskart lengvai sudrebėtum virš drebančios žemės, kol pamestum pentinus, nes nebuvo jokių pentinų, kol paleistum vadeles, nes nebuvo jokių vadelių, ir vos tik prieš save išvystum kraštą tartum gražiai nupjautą pievelę, dingtų arklio kaklas ir galva". „Daug ką slepia šis noras. Jo išsipildymas, randamas Amerikoje, atskleidžia jo paslaptį. Kad „Amerika" nėra paprastas atvejis, matyti iš herojaus vardo. Ankstesniuose romanuose autorius kreipėsi į save tiktai sumurmėtu inicialu, o Naujajame pasaulyje jis atgimsta visu vardu. Jis atgimsta Oklahomos gamtos teatre. Ties vienu gatvės kampu Karlas pamatė plakatą su tokiu užrašu: „Kleitono lenktynių aikštėje šiandien nuo šešių valandų ryto iki vidurnakčio bus renkamas personalas Oklahomos teatrui! Didysis Oklahomos teatras kviečia jus! Kviečia tik šiandien, tik kartą! Kas dabar praleis progą, praleis ją amžiams! Kas galvoja apie savo ateitį, turi būti su mumis! Mums tinka kiekvienas! Kas nori būti menininkas, teateinie! Mūsų teatras toks, kur tinka kiekvienas, kiekvienam atsiras vieta! Kas nusprendė būti su mumis, tą mes jau dabar sveikiname! Bet skubėkite, kad ligi vidurnakčio spėtumėte. Dvyliktą valandą viskas bus užrakinta ir daugiau nebeatidaryta. Tebus prakeiktas tas, kuris mumis netiki! Pirmyn į Kleitoną!" Šio skelbimo skaitytojas yra Karlas Rosmanas, trečiasis ir laimingesnis K., Kafkos romanų herojaus, įsikūnijimas[7]. Laimė laukia jo Oklahomos gamtos teatre, kuris yra tikras hipodromas, lygiai kaip „nelaimingumo jausmas" jį kadaise buvo apėmęs ant siauro kambarinio kilimėlio, kuriuo jis bėgo „tarsi hipodrome". Nuo to laiko, kai Kafka parašė „Pasvarstymus žokėjams", ir „naujas advokatas", „aukštai kilnodamas kulšis, marmure aidinčiais žingsniais" kopė aukštyn teismo laiptais, o „vaikai vieškelyje" sukryžiavę rankas bėgo plačiais šuoliais, Kafkai pažįstama ši figūra, ir išties net Karlas Rosmanas, išsiblaškęs „dėl savo mieguistumo", gali padaryti „neretai per aukštus, atimančius laiką ir nereikalingus šuolius". Todėl tik hipodrome gali išsipildyti jo troškimai.

Šis hipodromas tuo pačiu yra ir teatras, ir tai užmena mįslę. Tačiau kažkas sieja mįslingą vietą ir visiškai nemįslingą, perregimą ir skaidrią Karlo Rosmano figūrą. Karlas yra perregimas, skaid-

rus, beveik be charakterio ta prasme, kuria Franzas Rosenzweigas[8] savo „Išganymo žvaigždėje“ sako, jog Kinijoje dvasingas žmogus „beveik neturi charakterio; išminčiaus samprata, kurios klasikinis ... įsikūnijimas yra Konfucijus, nutrina visus galimus būdo ypatumus; jis yra išties be charakterio, tai yra vidutinybė... Kiną apibūdina ne charakteris, o kas kita – pirmykštis jausmo grynumas.“ Kad ir kokiom sąvokom tai formuluotum – galbūt šis jausmo grynumas yra itin subtilios gestinio elgesio svarstyklės – šiaip ar taip, Oklahomos gamtos teatras nurodo kinišką teatrą, kuris yra gestų teatras. Viena iš svarbiausių šio gamtos teatro funkcijų yra išskaidyti įvykį į gestinius komponentus. Iš tiesų galima žengti dar toliau ir pasakyti, kad daugelis trumpesnių Kafkos studijų ir apsakymų paaiškėja tik tuomet, kai į juos žiūrime kaip į Oklahomos gamtos teatro bylas. Tik tada aiškiai suvoksime, kad visa Kafkos kūryba yra kodeksas gestų, kurie pačiam autoriui neturi jokios išankstinės, apibrėžtos simbolinės prasmės; jos veikiau prašoma vis kitų gestų kontekstų paieškomis ir vis kitokiu jų sugrupavimu. Teatras yra tinkama vieta tokiems manevrams. Nepublikuotame „Brolžudystės“ komentare Werneris Kraftas[9] įžvalgiai pastebėjo, kad šio nedidelio apsakymo veiksmas yra sceninis. „Žaidimas tuoj prasidės; jo pradžią išties paskelbia varpas. Visa tai įvyksta pačiu natūraliausiu būdu – kai Vesė išeina iš namo, kuriame įsikūręs jo biuras. Tas durų varpelio skimbtelėjimas, – pabrėžia autorius, – buvo per garsus durų varpeliui; jis kilo į dangų ir skambėjo visame mieste.“ Kaip šitas per garsus į dangų pakilęs durų varpelio skambesys, taip ir Kafkos veikėjų gestai išsiveržia iš įprastinės aplinkos ir patenka į platesnes erdves. Juo brandžiau Kafka rašė, tuo dažniau jis atsisakydavo priderinti šiuos gestus prie įprastinių situacijų, paaiškinti juos. „Keistas įprotis, – sakoma „Metamorfozėje“, – atsisėsti ant pulto ir iš aukščiau kalbėtis su tarnautoju, o tas turi prie jo prisikišti, nes neprigirdi“. Jau „Procesas“ tokius paaiškinimus palieka nuošaly. „Ties pirmu suolu“ priešpaskutiniame romano skyriuje sustoja K., „tačiau kunigui tas atstumas pasirodė dar per didelis, ir jis, ištiesęs ranką, ryžtingai parodė smiliumi į vietą prie pat sakyklos; K. įvykdė ir šį paliepimą; stovėdamas toje vietoje jis turėjo gerokai atlošti galvą, kad matytų kunigą“.

Maxas Brodas pasakė: „Jam svarbių faktų pasaulis buvo nenumatomas"; be abejo, nenumatomiausias faktas yra gestas. Kiekvienas gestas yra įvykis, galima sakyti – drama. Scena, kurioje vaidinama ši drama, yra pasaulio teatras, o jos fonas – dangus. Antra vertus, dangus yra tiktai fonas; ištirti jo dėsningumus reikštų įrėminti tapytą scenos foną ir pakabinti jį paveikslų galerijoje. Kaip El Grecas[10], Kafka kiekvienu judesiu praplėšia dangų; ir kaip šventajam ekspresionistų patronui Grecui, jam judesys lieka lemiamas dalykas, veiksmo centras. Išgirdę beldimąsi į dvaro vartus, žmonės susigūžia iš baimės. Taip kinų aktorius pavaizduotų baimę, bet niekas nekrūpteltų. Kitoje vietoje truputį vaidina ir pats K. Beveik to nesuvokdamas, jis „lėtai ir atsargiai užvertęs akis ... nežiūrėdamas paėmė nuo stalo vieną popierių, pasidėjo ant delno ir, pamažėle stodamasis, pakėlė lapą besikalbantiems vyriškiams prie akių. Tuo metu jis apie nieką konkrečiai negalvojo, viską darė tik vedamas jausmo, kad štai šitaip turėtų elgtis, kai kada nors bus baigęs savo didįjį prašymą, kuris turės jį galutinai išteisinti". Šis gyvūniškas gestas yra ir nepaprastai mįslingas, ir visiškai paprastas. Ko gero, galima skaityti Kafkos istorijas apie gyvūnus ir nesuprasti, kad čia kalbama ne apie žmones. O kai užtinki padaro – beždžionės, šuns ar kurmio – vardą, tai išsigandęs suvoki, kad esi labai toli nuo žmonių žemyno. Bet tatai visad yra Kafka; jis pašalina tradicines žmogiškų gestų atramas, ir turi peno begaliniams apmąstymams.

Keista, bet apmąstymai yra begaliniai ir tada, kai išeities taškas – alegorinės Kafkos istorijos. Prisiminkime kad ir parabolę „Prieš Įstatymą". Skaitytojas, perskaitęs ją „Kaimo gydytojuje", galbūt rado vieną kitą miglotą vietą. Tačiau ar jis būtų sugalvojęs nesibaigiančią svarstymų virtinę, kuri Kafkai kyla iš šio prilyginimo? Ją išdėsto kunigas „Procese" – ir dar tokioje tinkamoje vietoje, jog galima spėti, kad visas romanas yra ne kas kita, kaip išskleista parabolė. Tačiau žodis „išskleista" (*entfaltet*) yra dviprasmis. Išsiskleidžia ne tik pumpurai – išskleidžiamas ir lygiu lapu virsta popierinis laivelis, kurį lankstyti mokomi vaikai. Parabolė iš tikrųjų „išskleidžiama" antruoju būdu: skaitytojas su malonumu stebi, kaip ji išsilygina, kaip jos prasmė išsitiesia ant delno. Tačiau Kaf-

kos parabolės išsiskleidžia kaip žiedai. Todėl jų vaisiai panašūs į poeziją. Prie to prisideda ir faktas, kad jo kūriniai tik iš dalies įsiterpia į Vakarų prozinių formų tradiciją, ir su doktrina sutinka panašiai kaip hagada su halacha[11]. Jie nėra palyginimai ir nenori būti priimti kaip savarankiški tekstai; jie sukurti cituoti, perpasakoti. Tačiau ar mes žinome doktriną, kurią perteikia Kafkos prilyginimai ir aiškina K. gestai bei gyvūnų judesiai? Ji neegzistuoja; geriausiu atveju mes galime pasakyti, kad tas ar kitas dalykas yra aliuzija į ją. Kafka gal būtų pasakęs, kad tai yra jos liekanos; bet mes lygiai taip pat galime sakyti, kad tai yra pirmieji naujo mokymo ženklai. Šiaip ar taip, kalbama apie žmonių bendruomenės gyvenimo ir darbo organizacijos klausimą. Juo šis klausimas Kafkai darėsi nesuprantamesnis, tuo labiau jis juo domėjosi. Garsiajame Erfurto pašnekesyje su Goethe Napoleonas politiką iškėlė į fatumo vietą; o Kafka galėjo apibrėžti likimą kaip organizaciją (vartodamas įvairius šio žodžio variantus). Organizacija jam yra ne tik didžiulės „Proceso" ir „Pilies" valdininkų hierarchijos, bet ir sunkūs, gigantiški statybos projektai – garbingas jų pirmavaizdis išnagrinėtas novelėje „Kinų sienos statyba". „Siena turėjo ginti šalį ištisus šimtmečius; todėl būtina darbo sąlyga buvo rūpestingiausia statyba – visų laikų ir tautų statybos meno panaudojimas, nuolat gyvas asmeninės statybininkų atsakomybės jausmas. Paprastesniems darbams galėjo būti įdarbinti padieniai darbininkai iš liaudies: vyrai, moterys, vaikai, visi, pasisiūlę už tinkamą užmokestį; tačiau jau keturių padienių darbininkų vadovas turėjo būti sumanus, statybos mokslus išėjęs žmogus... Mes – čia aš kalbu daugelio vardu – tik skrupulingai išnagrinėję vyresnybės nurodymus pažinome patys save ir supratome, kad be vyresnybės nei išmoktų dalykų, nei mūsų sveiko proto nepakaktų šioms kuklioms pareigoms, kurios yra tik maža didžios visumos dalelė." Ši organizacija panaši į fatumą. Mečnikovas[12], garsioje savo knygoje „Civilizacija ir didžiosios istorinės upės", apmetęs jos schemą, vartoja žodžius, kurie galėtų būti Kafkos. „Beveik neginčytina, kad Jangdzės kanalai ir Geltonosios upės dambos, – rašo jis, – yra vykusiai organizuoto... ištisų kartų darbo rezultatas... Menkiausias griovio kasėjų neatidumas, mažiausias aplaidumas, bendrą vandens tur-

tą saugančio žmogaus ar žmonių grupės elgesys tokiomis neįprastomis sąlygomis tampa socialinio blogio ir didelių visuomeninių nelaimių šaltiniu. Taigi grasindama mirtimi, upė maitintoja reikalauja glaudaus ir ilgalaikio solidarumo tų gyventojų masių, kurios dažnai būna viena kitai svetimos ar net priešiškos; ji nuteisia kiekvieną tokiems darbams, kurių visuotinė nauda atsiskleidžia tik ilgainiui ir kurių tikslo paprastas žmogus labai dažnai nesupranta."

Kafka norėjo būti priskiriamas prie paprastų žmonių. Sulig kiekvienu žingsniu jis atsidurdavo prie supratimo ribos, ir mėgo atvesti prie jos kitus. Kartais atrodo, jog jis kartu su Dostojevskio Didžiuoju Inkvizitoriumi galėtų pasakyti: „Prieš mus matome paslaptį, kurios negalime suprasti. Būtent todėl, kad ji yra mįslė, mes turėjome teisę ją skelbti, mokyti žmones, kad svarbiausia yra ne laisvė ir net ne meilė, bet mįslė, paslaptis, misterija, kuriai jie turi paklusti – nesusimąstydami ir netgi prieš savo sąžinę". Kafka ne visada išvengė misticizmo pagundų. Jo dienoraštyje yra įrašas apie susitikimą su Rudolfu Steineriu, tačiau jame bent jau tokiu pavidalu, kokiu jis paskelbtas, Kafkos nuomonė apie Steinerį neatsiskleidžia. Ar jis vengė ją pareikšti? Kafkos elgesys su savo tekstais nepaneigia tokios galimybės. Kafka turėjo retą gebėjimą kurti paraboles. Tačiau jų niekad neišsemia paaiškinimai, veikiau atvirkščiai – jis ėmėsi visų galimų priemonių prieš jo tekstų interpretaciją. Atsargiai, apdairiai, su nepasitikėjimu reikia brautis jų vidun. Svarbu nepamiršti jo savito skaitymo būdo, kurį atskleidžia minėtų parabolių interpretacija. Prisimintinas ir jo testamentas. Įsigilinus į aplinkybes, paliepimas sunaikinti literatūrinį palikimą yra lygiai taip nepagrindžiamas, lygiai taip pat rūpestingai apsvarstytinas kaip ir Įstatymo durininko atsakymai. Galbūt Kafka, kuris kiekvieną savo gyvenimo dieną susidurdavo su nesuprantamais poelgiais ir neaiškiais pranešimais, mirdamas norėjo bent jau savajai aplinkai atsimokėti ta pačia valiuta.

Kafkos pasaulis yra pasaulinis teatras. Todėl žmogus šiam rašytojui nuo pat pradžių yra scenoje. To patvirtinimas: į Oklahomos gamtos teatrą priimamas kiekvienas. Neįmanoma suprasti, pagal kokius kriterijus. Aktoriniai gabumai, apie kuriuos pirmiausia pagalvotume, atrodo esą visiškai nesvarbūs. Galima pasakyti

ir taip: iš kandidatų nereikalaujama nieko kito, tik vaidinti save. Čia atmetama galimybė, kad prireikus jie iš tikrųjų galėtų *būti* tie, kuo dedasi. Su šiais vaidmenimis personažai bando patekti į Oklahomos gamtos teatrą, lygiai kaip šeši Pirandello herojai bando surasti autorių. Visiems jiems teatras yra paskutinis prieglobstis. Išganymas yra ne premija už gyvenimą, bet paskutinis prieglobstis žmogui, kuriam, kaip sako Kafka, kelią užstoja „jo paties kakta". Teatro dėsnį paslapčia išreiškia vienas novelės „Pranešimas akademijai" sakinys: „Aš mėgdžiojau, nes ieškojau išeities, vien tik todėl". Į proceso pabaigą K., atrodo, pradeda nujausti šiuos dalykus. Jis staiga atsisuka į abu jo paimti atėjusius ponus su cilindrais ir paklausia: „Kokiame teatre tamstos vaidinate?" – „Teatre?" – paklausė vienas ponas kitą, lyg prašydamas pritarimo, ir jo lūpų kampučiai krustelėjo. Antrasis ėmė vaipytis it nebylys, kovojantis su savo neklusniu organizmu". Jie neatsako į klausimą, tačiau esama nuorodų, kad jis pataikė į tikslą.

Už ilgo suolo, padengto balta staltiese, pavalgydinami visi, kurie nuo šiol priklauso Oklahomos gamtos teatrui. „Visi buvo laimingi ir susijaudinę." Šventės proga statistai vaidina angelus. Jie stovi ant plevėsuojančiais apdarais uždengtų aukštų postamentų su laiptais iš vidinės pusės. Tai kaimo bažnyčios atlaidų rekvizitas. O gal tai vaikų šventės rekvizitas, nes suvaržyto ir iščiustyto berniuko, apie kurį kalbėjome, žvilgsnis tapo ne toks liūdnas? – Jei ne surišti sparnai, šie angelai galbūt būtų tikri. Kafkos veikaluose esama jų pirmtakų. Jiems priklauso impresarijus, kuris užlipa iki bagažo tinklelio, paglosto „pirmojo sielvarto" apimtą trapecijos artistą ir priglaudžia jo veidą prie savojo, „ir jį užlieja trapecijos artisto ašaros". Kitas yra angelas sargas ar policininkas, kuris po „brolžudystės" pasirūpina žudiku Šmaru, atsargiai išvesdamas jį „prie policininko peties prispausta burna". – Paskutinis Kafkos romanas baigiasi kaimiškomis Oklahomos ceremonijomis. „Kafkos kūriniuose, – sakė Soma Morgensternas[13], – viešpatauja kaimo oras kaip ir aplink visus didžiuosius religijų įkūrėjus." Čia derėtų prisiminti Laozi pamaldumo apibrėžimą, juo labiau kad „Artimiausiame kaime" Kafka pateikė tobuliausią jo parafrazę: „Kaimyniniai kraštai gali būti matomi, ir gali girdėtis vištų kudakavi-

mas ir šunų lojimas. Tačiau nugyvenę ilgą amžių žmonės miršta nepabuvę tuose kraštuose". Taip teigė Laozi. Kafka irgi kūrė paraboles, bet jis nebuvo religijos įkūrėjas.

Pagalvokime apie kaimą, plytintį prie Pilies kalno, kur taip mįslingai ir netikėtai patvirtinamas K. paskyrimas matininku. Palydimajame šio romano žodyje Brodas minėjo, kad aprašydamas tą pilies kaimą Kafka vaizdavosi tikrą gyvenvietę, Ciūrau Rūdiniuose kalnuose. Tačiau jame mes galime atpažinti ir kitą kaimą – kaimą Talmudo legendoje, kurią pasakoja rabinas, atsakydamas į klausimą, kodėl žydai ruošia šventinę vakarienę penktadieniais. Legendoje kalbama apie vieną princesę, vargusią tremtyje, toli nuo savo kraštiečių, kaime, kurio kalbos ji nesuprato. Vieną dieną princesė gavo laišką: sužadėtinis jos nepamiršo, jis susiruošė ir dabar keliauja pas ją. – Sužadėtinis, sako rabinas, yra Mesijas, princesė – siela, o kaimas, į kurį ji ištremta, yra kūnas. Kadangi kaime jos kalbos nemoka, ji negali kitaip paskelbti savo džiaugsmo, kaip tik šventiška vakariene. – Šis Talmudo kaimas yra pačiame Kafkos pasaulio centre. Kaip K. gyvena Pilies kaime, taip dabartinis žmogus gyvena savo kūne; kūnas jam nepaklūsta, priešinasi. Gali atsitikti, kad vieną rytą žmogus pabus ir pamatys, kad virto parazitu. Svetima šalis – jo paties šalis – tapo jo šeimininku. Šio kaimo oras sūkuriavo apie Kafką, ir todėl jis nesusigundė tapti religijos įkūrėju. Šiam kaimui priklauso ir kiaulidė, iš kurios kaimo gydytojui išvedami arkliai, ir tvankus galinis kambarys, kuriame priešais alaus bokalą sėdi Klamas su Virdžinijos cigaru burnoje, ir rūmų vartai – pasibeldimas į juos atneša pražūtį. Šio kaimo atmosfera užteršta nesubrendusiais ir pernokusiais elementais, sugedusiu jų mišiniu. Kafka kasdien turėjo juo kvėpuoti. Jis nebuvo aiškiaregys, nebuvo religijos įkūrėjas. Tai kaip jis ištvėrė tokiame ore?

Kuprelis

Jau kuris laikas žinoma, kad Knutas Hamsunas turi įprotį retkarčiais paskelbti savo nuomonę įvairiais klausimais miestelio, šalia kurio jis gyvena, laikraštyje. Prieš daugelį metų šiame miestelyje prisiekusiųjų teismas teisė savo kūdikį nužudžiusią merginą. Ji

buvo nuteista kalėti. Veikiai po to laikraštyje pasirodė Hamsuno laiškas. Jis rašo paliksiąs miestą, kuris kūdikį nužudžiusiai motinai neskiria aukščiausios bausmės – jei ne kartuvių, tai bent kalėjimo ligi gyvos galvos. Po kelerių metų pasirodė „Žemės palaiminimas": jame pasakojama tarnaitės istorija, kuri padaro tokį patį nusikaltimą, nubaudžiama tokia pačia bausme ir, kaip aiškiai suvokia skaitytojas, tikrai neužsitarnavo sunkesnės.

Kafkos svarstymai, po jo mirties surinkti knygoje „Kinų sienos statyba", skatina prisiminti šį įvykį. Mat vos tik pasirodė šis tomelis, tuojau atsirado Kafkos interpretatorių, kurie susitelkė ties šių refleksijų aiškinimu, ignoruodami tikruosius jo veikalus. Yra du būdai iš principo prasilenkti su Kafkos raštų prasme. Pirmasis yra gamtinė, antrasis – antgamtinė interpretacija; abi jos – psichoanalitinė ir teologinė – iš esmės prašauna pro šalį. Pirmajai atstovauja Hellmuthas Kaiseris; antrajai – nemažai autorių, pavyzdžiui, H. J. Schoepsas[14], Bernhardas Rangas, Groethusenas[15]. Prie jų priskirtinas ir Willis Haasas[16], nors platesniame kontekste, su kuriuo dar susidursime, jis yra pastebėjęs svarbių dalykų. Tačiau tai neapsaugojo jo nuo bendros Kafkos raštų interpretacijos pagal teorinį šabloną. „Didžiame romane „Pilis", – rašo jis apie Kafką, – jis pavaizdavo aukštesnę jėgą, malonės sritį; o žemesnė, teismo ir prakeikimo sfera vaizduojama tokiame pat didžiame romane „Procesas". Tarp jų esanti žemė... žemiška lemtis ir dideli jos reikalavimai, labai stilizuotai perteikiami trečiajame romane „Amerika". Pirmąjį šios interpretacijos trečdalį jau nuo Brodo laikų galima laikyti bendra Kafkos interpretacijų nuosavybe. Šitaip rašo, pavyzdžiui, Bernhardas Rangas: „Jeigu pilį traktuosime kaip malonės sostą, tai, teologiškai kalbant, būtent šios bergždžios pastangos ir bandymai reiškia, kad Dievo malonės žmonės negali gauti panorėję ar valingai jos siekdami. Bruzdėjimas ir nekantrumas tik sukliudo ir sutrikdo iškilnią dievišką ramybę". Ši interpretacija yra patogi; ir juo plačiau ji užsimoja, tuo aiškiau matyti, kad ji niekuo nepagrįsta. Turbūt aiškiausiai tatai matyti iš Willio Haaso pareiškimo: „Kafkos ištakos... yra Kierkegaardas ir Pascalis, jį galima pavadinti vieninteliu tikruoju Kierkegaardo ir Pascalio anūku. Visiems trims būdingas nepaprastai rūstus religinis leitmotyvas:

žmogaus neteisumas Dievo akyse". Kafkos „viršutinis pasaulis, vadinamoji „pilis", kupinas nematomų, pedantiškų, mįslingų ir gašlių tarnautojų, jo keistas dangus su žmonėmis žaidžia šiurpius žaidimus...; o vis dėlto žmogus yra smarkiai neteisus net ir prieš šį Dievą". Palyginus su Anzelmo Kenterberiečio[17] mokymu apie nuteisinimą, ši teologija yra atsilikusios barbariškos spekuliacijos, kurios, be kita ko, nesuderinamos su Kafkos tekstais. „Argi pavienis tarnautojas, – sakoma toje pačioje „Pilyje", – gali atleisti? Geriausiu atveju, tatai galėtų būti visų tarnautojų reikalas, tačiau jie tikriausiai neatleidžia, tik teisia." Šis kelias greitai baigiasi aklaviete. „Visa tai, – sako Denisas de Rougemont'as[18], – nėra vargana Dievo neturinčio žmogaus padėtis, bet vargana padėtis žmogaus, turinčio Dievą, kurio jis nepažįsta, nes nepažįsta Kristaus."

Lengviau daryti spekuliatyvias išvadas iš Kafkos po mirties paliktų pastabų rinktinės, nei pagrįsti bent vieną iš jo apsakymuose ir romanuose pasirodančių motyvų. Tačiau tik jie kiek nušviečia Kafkos kūrybą iššaukusias priešistorines galias, kurias lygiai taip pat teisėtai galėtume traktuoti kaip veikiančias šiais laikais. Kas gali pasakyti, kokiais vardais jos pasirodė pačiam Kafkai? Tikra tik viena – jis nesuvokė, nepažinojo jų. Veidrodyje, kurį priešistorinis pasaulis prieš jį laikė kaltės pavidalu, jis išvydo ateitį kaip teismą. Bet koks jis – Paskutinis? Ar jame teisėjas netaps kaltinamuoju? Ar ne pats teismas yra bausmė? – Į šiuos klausimus Kafka neatsakė. Ar jis ko nors tikėjosi iš teismo? O gal jam labiau rūpėjo jį sustabdyti? Jo istorijose epo menas atgauna Šechrezados pasakojimų paskirtį: atidėti ateitį. „Procese" vilkinimas yra kaltinamųjų viltis, – jei tik procesas palengva nevirstų nuosprendžiu. Ir pačiam patriarchui vilkinimas naudingas, net jei dėl to jis turėtų atsisakyti savo vietos tradicijoje. „Galėčiau įsivaizduoti kitą Abraomą – be abejo, jis nebūtų patriarchas, netgi ne prekiautojas senais drabužiais – kuris būtų pasiruošęs įvykdyti reikalavimą paaukoti sūnų paslaugiai kaip kelneris, bet niekad neišpildytų pažado, nes negalėtų paliktų namų, nes jis nepakeičiamas, nes be jo neapsieis namų ūkis, nes jo namas nebaigtas tvarkyti, o nepabaigęs, neturėdamas užnugario, jis negali išvykti, šitai suvokė ir Biblija, nes joje sakoma: „Jis sutvarkė savo namus".

Šis Abraomas pasirodo „paslaugus kaip kelneris". Kai kuriuos dalykus Kafka suvokdavo tik išreikštus gestais. Šis jo nesuprastas gestas parabolėse sukuria miglotą vietą. Iš jos atsiranda Kafkos kūryba. Visiems žinoma, kaip ji buvo slepiama. Jo testamentas liepia ją sunaikinti. Šis testamentas, kurio apeiti negali nė vienas Kafkos tyrinėtojas, sako, kad autorius nebuvo patenkintas savo veikalais; kad jo pastangos jam rodėsi nesėkmingos; kad jis priskyrė save tiems, kuriems nepavyko. Nepavyko didis jo bandymas literatūrą paversti mokymu, paversti parabole ir grąžinti jai patvarumą ir neišvaizdumą – proto akivaizdoje tai vieninteliai jai priderantys bruožai. Joks rašytojas taip griežtai nesilaikė įsakymo „Nekursi sau atvaizdo".

„Lyg ši gėda turėtų jį pergyventi", – šiais žodžiais baigiasi „Procesas". Gėda, atititinkanti „pirmykštį jausmo grynumą", yra stipriausias Kafkos gestas. Gėda, intymi žmogaus reakcija, drauge turi ir visuomeninių pretenzijų. Gėda yra ne tik kitų gėda, bet ir gėda dėl jų. Taip Kafkos gėda nėra asmeniškesnė nei ją valdantis gyvenimas ir mąstymas, apie kuriuos jis pasakė: „Jis gyvena ne dėl savo asmeninio gyvenimo ir mąsto ne dėl asmeninio mąstymo. Jis gyvena ir mąsto tarsi verčiamas nematomos šeimos... Dėl šios šeimos jis negali būti atleistas". Mes nežinome, kokie žmonės ir žvėrys sudaro šią šeimą. Aišku tik tiek, kad ji verčia Kafką rašymu išjudinti kosminę erą. Šios šeimos liepiamas jis ritina istorijos įvykių rąstą kaip Sizifas akmenį. Kartais atsitinka taip, kad į šviesą patenka apatinė rąsto pusė. Į ją žiūrėti nemalonu, tačiau Kafka gali ištverti šį vaizdą. „Tikėti progresu nereiškia tikėti, kad jis jau pasiektas. Tai nebūtų tikėjimas." Kafka nemanė, kad jo gyvenimo epocha progresyvesnė už priešistorinį pasaulį. Jo romanų veiksmo vieta – pelkės. Jo veikaluose kūrinija yra raidos pakopoje, kurią Bachofenas[19] pavadino heteriška. Tai, kad ši pakopa yra užmiršta, dar nereiškia, kad dabartyje jos nėra: ji gyvuoja kaip tik todėl, kad yra užmiršta. Ją apčiuopia patirtis, gilesnė už paprasto žmogaus patyrimą. „Turiu patirtį", sakoma viename ankstyviausių Kafkos užrašų, „ir nejuokaudamas sakau, kad tai yra jūros liga ant tvirtos žemės". Ne veltui pirmasis „Apmąstymas" vyksta supantis. Kafka nepavargdamas kalba apie nepastovią patirčių prigimtį. Kiek-

viena patirtis pasiduoda, susimaišo su priešinga patirtimi. „Tai atsitiko vasarą, – prasideda „Beldimas į rūmų vartus", – karštą dieną. Keliaudamas namo su seserimi, aš ėjau pro dvaro vartus. Nežinau, ar ji pabeldė į vartus išdykaudama, ar dėl išsiblaškymo, ar tik pagrūmojo kumščiu ir visai nepabeldė." Ši trečioje vietoje paminėta galimybė nušviečia iš pažiūros visai nekaltas dvi pirmąsias kita šviesa. Iš tokių patirčių durpyno išdygsta Kafkos moterų paveikslai. Jos yra pelkių padarai kaip Lenė, išskečianti „dešinės rankos didįjį ir bevardį pirštą; jungiamoji odelė beveik siekė viršutinius trumpų pirštų narelius". – „Gražūs laikai, – prisimena ankstesnį gyvenimą dviprasmiškoji Fryda. – O tu manęs niekad neklausei apie mano praeitį." Tatai veda į tamsią gelmę: ten vyksta poravimasis, o šio akto „netvarkingas gašlumas", – kalbant Bachofeno žodžiais, – nepakenčia tyrų dangiškos šviesos galių ir patvirtina Arnobijaus[20] vartojamą pavadinimą *luteae voluptates*."*

Iš šios perspektyvos galime suvokti Kafkos kaip pasakotojo techniką. Kai kiti romano personažai turi K. ką nors pasakyti, jie – nors tai būtų patys svarbiausi, patys netikėčiausi dalykai – sako tai tarp kitko, tarsi iš esmės viską jau seniai žinotų; tarsi tai nebūtų jokia naujiena, o herojus tik būtų diskretiškai paragintas prisiminti tai, ką pamiršo. Šia prasme Willis Haasas gerai suprato „Proceso" vyksmą teigdamas, jog „šio proceso objektas, tikrasis šios neįtikėtinos knygos herojus yra užmarštis... kurios... svarbiausia ypatybė yra ta, kad ji pamiršta pati save... Šiuo kaltinamojo personažu ji iš tikrųjų tapo nebylia, bet nepaprasto intensyvumo figūra. Beveik neabejotina, kad „šis paslaptingas centras... kyla iš žydų religijos". „Atminimas kaip pamaldumas čia vaidina gana paslaptingą vaidmenį. Net ne vienas ... o svarbiausias Jehovos bruožas yra tas, kad jis tiksliai prisimena „ligi trečios ir ketvirtos", net ligi „šimtosios kartos"; švenčiausias ... ritualo ... veiksmas yra nuodėmių ištrynimas iš atminties knygos".

Tai, kas užmiršta, niekad nėra vien tik individualūs dalykai. Šitai supratę mes atsiduriame prieš dar vieną Kafkos kūrybos

---

* Purvini geismai *(lot.)*.

slenkstį. Kiekviena užmarštis susimaišo su pirmykščio pasaulio užmarštimi, užmezga nesuskaičiuojamus, neaiškius, nepastovius ryšius ir gimdo vis naujas išgamas. Užmarštis yra rezervuaras, iš kurio į Kafkos istorijas veržiasi nesibaigiantis tarpinis pasaulis. „Pasaulio pilnatvė čia yra vienintelė realybė. Tam, kad gautų vietą ir buvimo teisę, kiekviena dvasia turi būti daiktiška, konkreti... Dvasinis pradas, kiek jis dar apskritai reikšmingas, tampa šmėkla. O šmėklos tampa individualiais asmenimis, turinčiais vardus, kurie itin glaudžiai susiję su garbintojų vardais... Pasaulio pilnatvė nedvejojant dar papildoma gausybe šmėklų... šmėklų spūstis sparčiai didėja... prie senų prisideda naujos, visos turinčios savo vardus." Čia kalbama ne apie Kafką, bet apie Kiniją. Taip Franzas Rosenzweigas „Išganymo žvaigždėje" aprašo protėvių kultą Kinijoje. Jų pasaulis Kafkai buvo nenumatomas kaip ir svarbių faktų pasaulis. Akivaizdu, kad jis – kaip ir toteminiai pirmykščių žmonių stulpai – vedė jį prie žvėrių. Beje, ne tik Kafkai žvėrys yra užmirštų dalykų saugyklos. Giliamintiame Tiecko „Šviesiaplaukiame Ekberte"[21] pamirštas šunelio vardas – Štromianas – yra mįslingos kaltės šifras. Tad galima suprasti, kodėl Kafkai niekad nepabosdavo tarp žvėrių nuklausyti pamirštus dalykus. Jie greičiausiai nėra tikslas; tačiau be jų negalima išsiversti. Prisiminkime kad ir „Bado meistrą", kuris „griežtai imant, yra tik kliūtis kelyje į žvėryną". Argi „Olos" ir „Didžiojo kurmio" gyvūnai rausdamiesi negalvoja? Antra vertus, šis mąstymas yra labai išsiblaškęs. Neryžtingai jis peršoka nuo vieno rūpesčio prie kito, siurbteli kiekvienos baimės ir iš nevilties tampa lengvabūdišku. Todėl Kafkos veikaluose esama ir peteliškių; prasikaltęs „medžiotojas Grakchas", nepripažinęs savo kaltės, „virto peteliške". „Nesijuokite, – sako medžiotojas Grakchas. – Viena aišku: iš visų Kafkos padarų žvėrys turi daugiausia progų pamąstyti. Tai, kas teisei yra korupcija, jų mąstymui yra baimė. Ji sugadina procesą, bet vis dėlto yra vienintelė viltis. O kadangi toji visiškai užmiršta, svetima šalis yra mūsų kūnas – nuosavas kūnas, – tai suprantama, kodėl iš vidaus besiveržiantį kosulį Kafka pavadino „žvėrimi". Jis buvo didelės bandos priešakinis žvalgas.

Keisčiausias mišrūnas, kurį Kafkos kūryboje pradėjo pirmykštis pasaulis ir kaltė, yra Odradekas. „Iš pradžių jis atrodo kaip plokščia žvaigždės formos siūlų ritė, ir iš tikrųjų regisi, kad jį apsiviję siūlai; žinoma, tai gali būti tik suplyšinėję, seni, vienas su kitu susipainioję ir susimazgę įvairiausių rūšių ir spalvų siūlai. Tačiau jis yra ne vien ritė, bet ir iš žvaigždės vidurio išdygstantis mažas skersinis, ir prie jo dešiniajame kampe prisijungiantis dar vienas pagalėlis. Šiuo pagalėliu iš vienos pusės, ir vienu iš žvaigždės spindulių – iš kitos, jis gali stovėti nelyginant ant dviejų kojų." Odradekas „pakaitomis tūno palėpėje, laiptinėje, koridoriuose, priemenėje". Jis teikia pirmenybę toms pačioms vietoms kaip ir kaltę tiriantis teismas. Palėpėse laikomi nereikalingi, pamiršti daiktai. Galbūt būtinybė stoti prieš teismą sukelia panašų jausmą kaip artinimasis prie ilgus metus neatvertų skrynių palėpėje. Šį darbą mielai atidėtume gyvenimo pabaigai; taip K. mano, kad jo gynybinį raštą tinka „nagrinėti išėjus į pensiją, kad būtų kuo užimti apvaikėjusį protą".

Odradekas yra forma, kurią įgauna pamiršti daiktai. Jie deformuojasi. Deformuotas yra „namų šeimininko rūpestis" (niekas nežino, koks jis), deformuotas vabalas (visi puikiai žino, kad jis yra Gregoras Zamza), deformuotas yra didelis žvėris, pusiau ėriukas, pusiau katė – jam „mėsininko peilis būtų išsigelbėjimas". Tačiau šios Kafkos figūros ilga personažų virtine yra susietos su deformacijos provaizdžiu – kupriumi. Kafkos apsakymuose joks gestas nepasitaiko dažniau nei žemai galvą ant krūtinės nulenkiančio vyro gestas: tai teismo ponų nuovargis, viešbučio durininkų triukšmas, žemos lankytojui galerijos lubos. „Pataisos darbų kolonijoje" viršininkai turi senovišką mašiną, kuri ant prasikaltėlio nugaros įrašo puošnias raides, tol didindama skausmą ir dailindama ornamentus, kol kaltojo nugara praregi ir pati įskaito raštą – iš raidžių sudėtą jo nežinomos kaltės vardą. Taigi kaip tik nugara įpareigota ją perskaityti. Kafka tai jautė visą laiką. Jaunystės laikų dienoraščio pastaba: „Kad būčiau kiek galima sunkesnis, – o tai, mano manymu, padeda užmigti, – aš sukryžiavau rankas, delnus padėjau ant pečių, ir gulėjau tarsi amunicija apsikrovęs kareivis". Akivaizdu, kad sunkumo jausmas atsiranda kartu su miegančiojo

užmarštimi. Liaudies dainoje „Kuprelis" simboliškai kalbama apie tą patį. Šis žmogelis yra deformuoto gyvenimo kalinys; jis išnyks, kai ateis Mesijas, apie kurį didis rabinas yra pasakęs, jog jis nekeisiąs pasaulio jėga, tik vos vos jį pataisysiąs.

„Einu į kamarėlę / Pakloti sau lovelės; / Stovi ten kuprelis, / Raitosi iš juoko." Tai Odradeko juokas, apie kurį sakoma: „Jis skamba maždaug taip, kaip kritusių lapų šlamesys". „Kai klaupiuosi ant suolelio / Sukalbėti maldą; / Stovi ten kuprelis / ir užveda kalbą. / Būki geras, vaike mielas, / pasimelsk ir už kuprelio sielą!"[22] Taip baigiasi liaudies daina. Savo gelmėje Kafka užčiuopia pagrindą, kurio jam neparodo nei „mitinė nuojauta", nei „egzistencinė teologija". Tai ir vokiečių, ir žydų liaudies tradicijų pagrindas. Nors mes nežinome, ar Kafka meldėsi, vis dėlto jam buvo itin būdinga tai, ką Malebranche'as[23] vadina „įgimta sielos malda" – dėmesys. Kaip šventieji į savo maldas, taip ir jis į šį dėmesį įtraukė visą kūriniją.

Sančas Pansa

Pasakojama, kad šabui baigiantis viename chasidų kaime, prastoje užeigoje, sėdėjo žydai. Visi buvę vietiniai, išskyrus vieną, kurio niekas nepažinojęs – labai vargingą, apiplyšusį žmogų, tūnantį tamsioje kertėje. Jie šnekėjosi apie šį bei tą, ir vienas jų paklausė, ko jie panorėtų, jei noras būtų išpildytas. Vienas prašė pinigų, kitas žento, trečias naujo darbastalio ir taip toliau. Visiems pasisakius liko tik elgeta tamsiame kampe. Nenoriai ir dvejodamas jis atsakė klausėjams: „Norėčiau būti galingas karalius, viešpatauti tolimoje šalyje, naktį gulėti ir miegoti savo rūmuose, kai sieną peržengtų priešas ir dar prieš išauštant raiteliai pasiektų mano pilį – niekas nesipriešintų, ir pažadintas iš miego, išsigandęs, nebeturėdamas laiko net apsirengti, vienmarškinis turėčiau sprukti per kalnus ir slėnius, girias ir kalvynus, be poilsio, dieną ir naktį persekiojamas, kol išsigelbėjęs atsidurčiau ant suolo šitame jūsų kampe. To aš norėčiau". Nieko nesuprasdami žydai susižvalgė. „Ir ką tu iš to gautum?" – paklausė kažkas. „Marškinius", – atsakė jis.

Ši istorija veda mus į Kafkos pasaulio gelmę. Niekas nesako, kad deformacijos, kurių ištaisyti kada nors ateis Mesijas, veikia tik mūsų erdvėje; jos, be jokios abejonės, yra ir mūsų laiko deformacijos. Kafka tikrai apie tai pagalvojo ir todėl taip tvirtai į senelio lūpas „Artimiausiame kaime" įdėjo šiuos žodžius: „Gyvenimas yra stulbinančiai trumpas. Mano atmintyje jis taip susitraukia, kad aš, pavyzdžiui, beveik nesuvokiu, kaip jaunuolis gali ryžtis joti į artimiausią kaimą nesibaimindamas, kad, jau nekalbant apie nelaimingus atsitikimus, įprasto, laimingo gyvenimo laiko neužteks netgi vienai tokiai kelionei". Elgeta yra šio senelio brolis – ir „įprastame, laimingame" gyvenime jis neturi laiko net norėti, o neįprastame, nelaimingame gyvenime – savo bėgimo istorijoje – išsivaduoja iš šio noro ir paverčia jį tikrove.

Tarp Kafkos padarų yra viena giminė, kuri į gyvenimo trumpumą atsižvelgia labai keistu būdu. Ji kilusi iš „miesto Pietuose ..., apie kurį ... sakoma: – „Ten yra žmonių! Tik pagalvokite, jie nemiega!" – „O kodėl?" – „Nes jie nepavargsta." – „O kodėl?" – „Nes jie yra kvailiai". – „Ar kvailiai nepavargsta?" – „Kaipgi kvailiai galėtų pavargti!" Matome, kad kvailiai giminingi niekad nepavargstantiems parankiniams. Bet ši giminė dar didesnė: apie parankinių veidus retkarčiais būdavo sakoma, jog jie panašūs „į suaugusiųjų, galbūt net studentų" veidus. Iš tikrųjų studentai Kafkos kūriniuose pasirodo keisčiausiose vietose. „– Bet kada gi jūs miegate?" – paklausė Karlas ir nustebęs pasižiūrėjo į jį. – „Ak, miegas! – tarė studentas. – Išsimiegosiu, kai baigsiu studijas." Prisiminkime vaikus: kaip nenoromis jie eina į lovą. Juk kol miegos, gali atsitikti koks nors jiems rūpimas dalykas. „Nepamiršk geriausio!" – byloja senas posakis, „kurį žinome iš neaiškios senų pasakojimų virtinės, bet, galimas daiktas, jo nerasime nė viename iš tų pasakojimų." Užmarštis visada ištinka geriausius dalykus, kadangi ji paliečia išganymo galimybę. „Noras man padėti, – ironiškai sako vietos nerandanti medžiotojo Grakcho šmėkla, – yra liga ir ji turi būti gydoma lovoje." – Studijuodami studentai budi, ir galbūt didžiausias studijų privalumas yra tas, kad išlaiko juos budrius. Bado meistras badauja, durininkas tyli, o studentai budi. Taip slaptai veikia didieji askezės dėsniai.

Studijos yra askezės viršūnė. Jas Kafka pagarbiai iškelia į šviesą iš pradingusių paauglystės metų. „Visai kaip Karlas – kada tai buvo – sėdėdavo namie prie tėvų stalo ir spręsdavo uždavinius, o tėvas skaitydavo laikraštį arba tvarkydavo vienos draugijos buhalteriją ir korespondenciją, mama tuo tarpu siūdavo, aukštai keldama traukiamą siūlą. Kad netrukdytų tėvui, Karlas būdavo pasidėjęs ant stalo tiktai sąsiuvinį ir rašymo priemones, o reikalingas knygas išsidėstęs kairėje ir dešinėje ant krėslų. Kaip tylu ten būdavo! Kaip retai kambarin užsukdavo svetimi žmonės!" Galbūt šios studijos buvo nieko vertos. Bet jos artimos tam Niekui, kuris Kažką paverčia naudingu dalyku, būtent – Dao. Jam įkandin seka Kafkos noras „nepaprastai tvarkinga ir įgudusia ranka sukalti stalą ir tuo pat metu nedaryti nieko, bet ne taip, kad būtų galima sakyti: „Jam kalimas yra niekas", – tačiau – „Jam kalimas yra tikras kalimas ir sykiu niekas"; tuo būdu kalimas bus dar drąsesnis, ryžtingesnis, dar tikresnis, ir, jei nori, dar beprotiškesnis. Šis pasiryžimas, net fanatizmas, būdingas studijuojantiems studentams. Keistesnių dalykų nebebūna: raštininkai, studentai dūsta; jie skuba iš visų jėgų. „Dažnai valdininkas diktuoja taip tyliai, kad raštininkas sėdėdamas jo nebegirdi, todėl turi vis pašokti, suvokti tai, kas diktuojama, greitai vėl atsisėsti ir užrašyti, tada vėl pašokti ir taip toliau. Kaip visa tai keista! Beveik nesuvokiama." Suprantamiau galbūt pasidaro tada, kai pagalvojame apie gamtos teatro aktorius. Jie turi žaibiškai prisitaikyti prie skirto vaidmens. Ir kitais aspektais jie panašūs į tuos uolius personažus. Jiems „kalimas" iš tikrųjų yra „tikras kalimas ir sykiu niekas" – jei tai įeina į jų vaidmenį. Jie studijuoja savo vaidmenį; tasai, kuris pamirštų bent vieną jo žodį ar gestą, būtų blogas aktorius. Oklahomos trupės nariams vaidmuo – jų ankstesnis gyvenimas. Todėl tai yra „gamtos" teatras. Jo aktoriai yra išganyti; studentas – dar ne. Naktį Karlas tyliai stebi, kaip šis balkone skaito savo knygą, „varto lapus, kartais pasižiūrėdamas į kitą knygą, žaibiškai ją nutverdamas ir dažnai kažką žymėdamasis sąsiuvinyje, neįtikėtinai žemai prie jo palenkdamas galvą."

Šį gestą Kafka kartoja nepavargdamas; tačiau visą laiką jį lydi nuostaba. K. teisingai lyginamas su Šveiku; vieną stebina viskas, kitą – niekas. Didžiausio žmonių susvetimėjimo, neregimų – vie-

nintelių jiems likusių – ryšių epochoje buvo išrastas filmas ir gramofonas. Filme žmogus neatpažįsta savo eisenos, gramofono įraše – savo balso. Tai įrodyta eksperimentais. Tiriamojo padėtis šiuose eksperimentuose yra Kafkos padėtis. Būtent ji paskatina jį studijuoti: gal dar suras savo egzistencijos fragmentus, susijusius su jo vaidmeniu. Tuomet jis atgautų prarastus savo gestus lyg Peteris Šlemilis parduotą šešėlį. Jis suprastų juos, bet kokios tai didžiulės pastangos! Mat nuo užmaršties pučia uraganinis vėjas, o studijos – tai jojimas priešais jį. Taip elgeta ant krosnies suolelio joja atgal į savo praeitį, sprunkančio karaliaus personaže įžvelgdamas patį save. Vienam jojimui per trumpas gyvenimas atitinka šį visą gyvenimą trunkantį jojimą, „... kol pamestum pentinus, nes nebuvo jokių pentinų, kol paleistum vadeles, nes nebuvo jokių vadelių, ir vos tik prieš save išvystum kraštą tartum gražiai nupjautą pievelę, dingtų arklio kaklas ir galva". Taip išsipildo svajonė apie palaimintą raitelį. Jis šuoliuoja į praeitį, nebe našta savo ristūnui: ši kelionė tuščia ir džiugi. Tačiau prakeiktas raitelis, prikaustytas prie savo kuino kelionės tikslu, nors šis ir būtų pats artimiausias: anglių rūsys. Prakeiktas ir jo gyvulys; prakeikti abudu. „Raitas ant kibiro, rankomis įsikibęs rankenos, pačių paprasčiausių kamanų, sunkiai leidžiuosi laiptais; bet apačioje mano kubilas pakyla, puikiai, nuostabiai; gražiau nesistoja net varovo vytele paraginti ant žemės gulintys kupranugariai." Joks vaizdas nėra beviltiškesnis nei „ledkalnių sritys", kuriose amžiams pasiklysta jojikas ant kubilo. Iš „žemiausių mirties sričių" pučia jam palankus vėjas – tas pats, kuris Kafkos kūriniuose dažnai pučia nuo priešistorinio pasaulio, kuris varo ir medžiotojo Grakcho eldiją. „Visi, – sako Plutarchas, – ir graikai, ir barbarai misterijomis ir atnašavimais moko ... kad yra du ypatingi pradai, dvi priešiškos jėgos: viena rodo dešinėn ir veda tiesiai, kita – apylankomis, ir galų gale atveda atgal." Grįžimas yra egzistenciją raštu paverčiančio mokslo kryptis. Jo specialistas yra tasai Bucefalas, „naujas advokatas", sugrįžtantis be galingojo Aleksandro, o tai reiškia – be priekin besiveržiančio užkariautojo. „Jis laisvas, jam šonų nespaudžia raitelio šlaunys; prie tylios lempos, toli nuo Aleksandro kautynių triukšmo skaito jis ir varto senųjų mūsų knygų lapus." – Prieš kiek laiko šią istoriją

pabandė interpretuoti Werneris Kraftas. Atidžiai išnagrinėjęs kiekvieną teksto detalę, interpretatorius pastebi: „Literatūroje nerasime kitos tokios galingos, esmingos ir visa apimančios mito kritikos". Jo nuomone, Kafkai neprireikia žodžio „teisingumas"; tačiau mito kritika grindžiama kaip tik teisingumu. – Nuėjus taip toli, atsiranda pavojus čia sustoti ir prasilenkti su Kafkos požiūriu. Ar iš tikrųjų teisingumo labui teisę galima mobilizuoti prieš mitą? Ne, teisininkas Bucefalas lieka ištikimas savajai kilmei. Tik atrodo, kad jis nebepraktikuoja – tai, Kafkos nuomone, Bucefalui ir advokatūrai yra naujovė. Teisė, kuri nebepraktikuojama, o tik studijuojama, yra vartai į teisingumą.

Teisingumo vartai yra studijos. Tačiau Kafka joms nedrįsta pažadėti to, ką tradicija žada Toros studijoms. Jo pagalbininkai yra zakristijonai be maldos namų, jo studentai – mokiniai, praradę Raštą. Niekas nekviečia jų į „tuščią džiugią kelionę". Tačiau Kafka rado savosios kelionės dėsnį: bent jau vieną vienintelį kartą jam pasisekė priderinti visą gyvenimą ieškotą epiškai lėtą eiseną prie kvapą gniaužiančio kelionės greičio. Tą jis patikėjo vienam tekstui, kuris yra tobuliausias jo kūrinys ne vien todėl, kad yra kito kūrinio interpretacija.

„Per netrumpą laiką, parašęs galybę romanų apie riterius ir plėšikus, Sančas Pansa sugebėjo (tuo jis, beje, niekad nesigyrė) nuo savęs taip nuvyti savo demoną, kuriam jis vėliau davė Don Kichoto vardą, kad tasai, praradęs pusiausvyrą, atlikdavo beprotiškiausius dalykus, bet kadangi trūkdavo konkretaus objekto, kuris turėjo būti pats Sančas Pansa, jie niekam nepadarydavo žalos. Veikiausiai dėl tam tikro atsakomybės jausmo Sančas Pansa, laisvas žmogus, šaltakraujiškai lydėjo Don Kichotą visuose jo žygiuose ir ligi gyvenimo galo iš to turėjo didelę ir naudingą pramogą."

Sančas Pansa, garbingas kvailys ir nerangus pagalbininkas, išsiuntė savo raitelį į priekį. Bucefalas savąjį pergyveno. Ir nebe taip svarbu – žmogus ar arklys, – jei tik nugaros nebeslegia našta.

TEORIJA IR KRITIKA

DU FRIEDRICHO HÖLDERLINO EILĖRAŠČIAI

„Poeto drąsa" – „Drovumas"

Šio tyrinėjimo uždavinys neįsikomponuoja į literatūros estetiką be paaiškinimo. Pastarasis mokslas, kaip grynoji estetika, labiausiai stengėsi pagrįsti atskirus literatūros žanrus, dažniausiai tragediją. Būdavo komentuojami beveik vien didieji, klasikos kūriniai, o neklasikinės dramaturgijos veikalų komentaras būdavo veikiau filologinis nei estetinis. Čia bandoma pakomentuoti du lyrinius eilėraščius. Tam iš pradžių prireiks kelių metodinių pastabų. Šiuose eilėraščiuose bus stengiamasi apčiuopti vidinę formą, kurią Goethe pavadino turiniu. Taip pat bandysime apibrėžti poeto užduotį, kaip eilėraščio vertinimo sąlygą. Tačiau vertintojui neturi rūpėti, kaip poetas įvykdė užsibrėžtą užduotį: vertinimą kur kas labiau paveikia jos rimtumas ir mastas. Mat užduotis kyla iš paties eilėraščio. Ją reikia suprasti kaip poezijos sąlygą, kaip dvasinę-vaizdinę (*geistig-anschauliche*) eilėraščio liudijamo pasaulio struktūrą. Ši užduotis, ši sąlyga čia turi būti suvokiama kaip galutinis analizei prieinamas pagrindas. Todėl nebus kalbama nei apie eilėraščio kūrimo procesą, nei apie kūrėjo asmenį ar pažiūras, o tik apie ypatingą ir savitą sferą, iš kurios kyla eilėraščio užduotis bei sąlyga. Ši sfera tuo pačiu yra ir tyrimo rezultatas, ir jo objektas. Jos jau nebegalima lyginti su eilėraščiu; veikiau tai vienintelis dalykas, kurį gali išaiškinti tyrimas. Ta sritis, kuri kiekviename eilėraštyje įgyja vis kitokį pavidalą, bus vadinama sukurtumu (*das Gedichtete*)[1]. Joje bus išryškinta unikali eilėraščio tiesos sritis. Toji „tiesa", kuri, primygtiniu rimčiausių menininkų teigimu, gyvena jų kūriniuose, suprantama kaip jų kūrybos konkretumas, kaip atitin-

kamos meninės užduoties įvykdymas. „Kiekvienas meno kūrinys *a priori** turi idealą, jo egzistenciją pagrindžiančią būtinybę" (Novalis)[2]. Bendra sukurtumo forma yra sintetinė dvasinės ir vaizdinės plotmių vienovė. Specifinį savo pavidalą ši vienovė įgyja kaip vidinė konkretaus kūrinio forma.

Sukurtumas yra ribinė sąvoka dviem aspektais. Pirmiausia jis yra ribinis eilėraščio sąvokos atžvilgiu. Sukurtumas, kaip estetinio tyrinėjimo kategorija, radikaliai skiriasi nuo formos – medžiagos schemos tuo, kad išsaugo fundamentalią estetinę formos ir medžiagos vienovę. Užuot juos atskyręs, jis išryškina būtiną imanentinį ryšį. Kadangi mums čia rūpės vieno ar kito eilėraščio sukurtumas, galėsime pademonstruoti šį ryšį ne teoriškai, o konkrečiais pavyzdžiais. Čia taip pat ne vieta formos ir medžiagos sąvokų estetinės reikšmės kritikai. Formos ir medžiagos vienovė – vienas esmingiausių bruožų, kurie bendri ir sukurtumui, ir pačiam eilėraščiui. Ir sukurtumas yra suformuotas pagrindinio meninio organizmo dėsnio. Nuo eilėraščio jis skiriasi kaip ribinė, kaip jo užduoties sąvoka – ne esminiu bruožu, o vien didesniu apibrėžiamumu, ne kokybiniu apibrėžimų stygiumi, o potencialia eilėraštyje esančių ir kitų parametrų egzistencija. Sukurtumas atpalaiduoja eilėraštyje viešpataujančias tvirtas funkcines jungtis – o jos negali rastis kitaip, kaip ignoruojant tam tikrus apibrėžimus, kad išryškėtų likusių elementų sukibimas, funkcinė jų vienovė. Tik aktuali visų apibrėžimų egzistencija lemia, kad eilėraštis suvokiamas kaip vienovė. Tačiau įsigilinus į jo funkciją išryškėja įvairios jungimo galimybės. Tad norint suvokti eilėraščio sandarą, reikia įsisąmoninti vis didesnį jos apibrėžtumą. Norėdamas atvesti prie šio didžiausio eilėraščio apibrėžtumo, sukurtumas turi ignoruoti kai kuriuos apibrėžimus.

Sukurtumo santykis su eilėraščio vaizdinės ir dvasinės funkcijų vienove parodo, kad jis yra ribinė eilėraščio sąvoka. Kartu tai yra ribinė kitos funkcinės vienovės sąvoka, nes ribinė sąvoka yra įmanoma tik kaip riba tarp dviejų sąvokų. Ši funkcinė vienovė yra užduoties idėja, atitinkanti sprendimo idėją, kuri ir yra eilėraštis

---

* Nepriklausomai nuo patirties *(lot.)*.

(užduotį ir sprendimą galima atskirti tik abstrakčiai). Užduoties idėja kūrėjui visada yra gyvenimas. Tai kita kraštutinė funkcinė vienovė. Taigi paaiškėja, kad sukurtumas yra perėjimas nuo funkcinės gyvenimo vienovės į funkcinę eilėraščio vienovę. Jame gyvenimas apibrėžiamas eilėraščiu, o užduotis – sprendimu. Sukurtumo pagrindas yra ne individualaus menininko gyvenimiškas nusiteikimas, bet meno sąlygotas gyvenimo kontekstas. Kategorijos, kuriomis būtų apibrėžta ši pereinamoji sfera tarp abiejų funkcinių vienovių, dar nesuformuluotos; artimiausios jos turbūt yra mito sąvokoms. Juk kaip tik didžiausios meno silpnybės yra susijusios su tiesioginiu gyvenimo pojūčiu, o stipriausia jo tiesa – su sfera, artima mitui: su sukurtumu. Galima sakyti, kad gyvenimas iš esmės yra eilėraščių sukurtumas. Tačiau jei poetas gyvenimo vienovę tiesiogiai, be transformacijos, bando paversti meno vienove, jis pasirodo esąs diletantas. Esame pripratę, kad šis diletantizmas ginamas, o kartais net peršamas kaip „tiesioginis gyvenimo jausmas", „širdies šiluma", kaip „dvasingumas". Reikšmingas Hölderlino pavyzdys parodys, kaip sukurtumas suteikia progų vertinti poetinį kūrinį pagal jo elementų ryšio glaudumą ir dydį. Abu požymiai yra neatskiriami, nes juo labiau vidinį elementų (kuriuos apytiksliai galima pavadinti „mitiniais") dydį ir pavidalą pakeičia tižus jausmo tęsimas – tuo menkesnis bus elementų ryšys, tuo labiau tikėtina, kad atsiras mielas, bet nemeniškas gamtos vaizdelis, arba ir menui, ir gamtai svetima konstrukcija. Gyvenimas kaip galutinė vienovė yra sukurtumo pagrindas. Tačiau juo anksčiau analizė, eilėraštyje neužtikusi vaizdinio pavidalo ir dvasinio pasaulio konstrukcijos, redukuos jį į gyvenimą kaip jo sukurtumą, tuo – siauresniąja prasme – materialesnis, tuo beformiškesnis, nereikšmingesnis pasirodo esąs pats eilėraštis. O didžiųjų kūrinių analizė užtiks ne patį mitą, bet iš galingos mitinių elementų priešpriešos atsiradusią vienovę – autentišką gyvenimo išraišką.

Iš šios sukurtumo kaip tarp dviejų ribų esančios sferos prigimties kyla ir jo aprašymo metodas. Juo neketinama parodyti vadinamųjų pirminių elementų – tokių sukurtumo sferoje nėra. Tad būtina pademonstruoti vaizdinių ir dvasinių elementų jungčių intensyvumą; iš pradžių, žinoma, atskirais pavyzdžiais. Tačiau

tai demonstruojantis turi parodyti, kad čia veikia ne elementai, o jų ryšys, nes ir paties sukurtumo sfera yra ryšys tarp meno kūrinio ir gyvenimo, kurių vienovės pačios savaime nėra suvokiamos. Tuomet išryškės, kad sukurtumas yra eilėraščio sąlyga, vidinė forma, meninis uždavinys. Dėsnis, pagal kurį visi iš pirmo žvilgsnio jusliniai ar idėjiniai elementai pasirodo esą esminių, iš principo begalinių funkcijų įsikūnijimai, vadinamas tapatybės dėsniu. Juo išreiškiama sintetinė funkcijų vienovė. Kiekvieną kartą pasirodydamas kitu pavidalu, jis vis tiek pagal aplinkybes atpažįstamas kaip eilėraščio *a priori**. Taigi išsiaiškinta, kad grynojo sukurtumo, absoliučios užduoties suvokimas turi likti vien metodinis ir idealus tikslas. Antraip grynojo sukurtumo sąvoka prarastų ribinį pobūdį: ji taptų arba gyvenimu, arba eilėraščiu. – Nepatikrinus, ar šis metodas tinka lyrikos estetikai ir galbūt kitoms sritims, toliau samprotauti neverta. Mat tik patikrinus gali išaiškėti, kas yra vieno kurio eilėraščio *a priori*, kas – eilėraščio apskritai, kas yra kitų literatūros žanrų, o kas – pačios literatūros *a priori*. Tačiau iš samprotavimo išaiškės, kad lyrikos atveju toks vertinimas yra jei ne įrodomas, tai bent jau pagrindžiamas.

Šiuo metodu bus tiriami du brandžiojo ir vėlyvojo Hölderlino eilėraščiai – „Poeto drąsa" (*Dichtermuth*) ir „Drovumas" (*Blödigkeit*). Tiriant bus įrodyta, kad šiuodu eilėraščiai yra palyginami. Juos sieja tam tikra giminystė, todėl galima kalbėti apie skirtingas redakcijas. Čia nebus aptartas ne toks svarbus variantas (antroji „Poeto drąsos" redakcija), įsiterpęs tarp pirmosios ir paskutinės redakcijos.[3]

Apmąsčius pirmąjį variantą išryškėja, kad vaizdinė medžiaga yra neapibrėžta, o detalės pasklidos. Eilėraščio mite dar veši daug mitologemų. Mitologemos tampa mitu tik siedamosi viena su kita. Mitas atpažįstamas iš vidinės dievo ir likimo vienovės, iš *anankės*** viešpatavimo. Pirmoje eilėraščio redakcijoje Hölderlino tema yra likimas – poeto mirtis. Jis apdainuoja drąsos šaltinius mirties aki-

---

* Čia: duotybė *(lot.)*.

** Būtinybė *(gr.)*.

vaizdoje. Tokia mirtis yra centras, iš kurio turi atsirasti poetiško mirimo pasaulis. Būdamas šiame pasaulyje, poetas parodytų savo drąsą. Tačiau tik budriausia nuojauta gali pamatyti iš poetinio pasaulio sklindantį neryškų dėsningumų spindulį. Kosmosą apdainuoja nedrąsus balsas, kuriam poeto mirtis reiškia žūtį. Šis mitas sudarytas iš mitologemų. Saulės dievas yra poeto protėvis, o jo mirtis yra lemtis, kurioje iš pradžių atsispindėjusi poeto mirtis tampa tikra. Grožis, kurio vidinis šaltinis mums nepažįstamas, užuot suformavęs, ištirpina poeto – ne mažesniu mastu ir dievo – figūras. Vis dėlto poeto drąsa keistai grindžiama kita, svetima, plotme – gimininguinu gyviesiems. Dėl jos poetas tampa susijęs su savo likimu. Ką reiškia poeto drąsai giminystė su tauta? Eilėraštyje nejaučiama tvirtesnės poeto teisės remtis savąja tauta, gyvaisiais, ir jaustis jų gimine. Žinome, kad ši mintis yra poetų paguoda, taip pat žinome, kad Hölderlinui ji buvo ypač brangi. Tačiau įgimta poeto sąsaja su žmonėmis negali būti pagrįsta poeto gyvenimo sąlyga. Kodėl poetas negarbina – kur kas pagrįsčiau – „Odi profanum"*? Šį klausimą galima ir reikia iškelti ten, kur gyvieji dar neįsteigė jokios dvasinės plotmės. –Didelei nuostabai, poetas išskėstomis rankomis puola į glėbį svetimoms pasaulio plotmėms, tautai ir dievui, norėdamas pasisemti sau, tai yra poetui drąsos. O giesmė – poeto vidaus pasaulis ir reikšmingas jo dorybių šaltinis – ten, kur minima, atrodo silpna, neturinti galios ir didybės. Eilėraštis gyvena graikiškame pasaulyje; jį pagyvina grožis, artimas graikiškajam; jis kupinas graikų mitologijos. Tačiau ypatingas graikiškos formos principas jame nepasireiškia. „Nes kai nuo mirtingų lūpų taikinga, / Ir kančioj, ir laimėj raminanti pakilo / Giesmė, pradžiugindama / Širdis žmonių..." – Šie žodžiai yra tik menka užuomina tos pagarbios baimės, kurią poezijai jautė Pindaras, o kartu su juo – ir vėlyvasis Hölderlinas. Iš šio požiūrio taško ir „dainiai tautos", kiekvienam „malonūs", tarnauja ne tam, kad šiam eilėraščiui sukurtų vaizdinį pagrindą. Mirštančio saulės dievo pavidalas aiškiausiai paliudija neįveiktą visų elementų dvilypumą. Idiliška prigimtis vis dar vaidina ypatingą vaidmenį dievo figūros atžvilgiu.

---

* Neapkenčiu tamsios [minios] (*lot.*); Horacijaus posakis.

Kitaip tariant, grožis dar nėra visiškai tapęs forma. Taip pat ir mirties samprata neatsiranda iš gryno įpavidalinto konteksto. Pati mirtis dar nesuprantama taip, kaip ji bus suvokiama vėliau – ji dar nėra glaudžiausiomis jungtimis susietas pavidalas, ji yra plastinės, herojiškos esmės ištirpimas neapibrėžtame gamtos grožyje. Šios mirties vieta ir valanda dar neatsirado iš pavidalo kaip vienovė. Visam eilėraščiui gresia tas pats formuojamojo principo neapibrėžtumas, kuris taip smarkiai kontrastuoja su maldaujamai šaukiama Graikijos dvasia. Grožis, beveik viena tik nuotaika jungiąs pasigėrėtiną giesmės reiškinį su dievo džiugesiu; tik analoginę prasmę poetui turintis mitologinis dievo vienišumas – šie dalykai kyla ne iš pavidalą įgavusio pasaulio centro, kurio mitinis dėsnis būtų mirtis, bet atvirkščiai – kartu su grožyje grimztančia saule miršta silpnai artikuliuotas pasaulis. Dievų ir žmonių santykis su poetiniu pasauliu, su erdvėlaikio vienove, kurioje jie gyvena, nėra nei intensyviai įpavidalintas, nei grynai graikiško pobūdžio. Turime aiškiai suvokti, kad gana konvencionalus plataus ir neapibrėžiamo gyvenimo pojūtis yra pagrindinis šio eilėraščio pojūtis, ir kad jis sukuria sentimentalų atskirų gražių eilėraščio elementų ryšį. Gyvenimas kaip esminė ir neabejotina – galbūt žavi, galbūt didinga – duotybė apibrėžia Hölderlino pasaulį, taip nutraukdama tolesnius samprotavimus. Tą savotiškai liudija ir pavadinimo daryba, miglotai įvardijanti dorybę, kuri minima kartu su jos turėtojo vardu; šiuo drumstumu ji nurodo per didelį tos dorybės artumą gyvenimui (plg. žodžio „moters ištikimybė" (*Weibertreue*) darybą). Įvaizdžių grandinė baigiasi rimto ir beveik svetimo skambesio žodžiais „Ir dvasios teisė niekur nebus pažeista" – šis galingas ir drąsus perspėjimas čia jaučiasi vienišas; jam prilygsta tik didingas įvaizdis iš ankstesnio posmo: „mus ... / Išlaiko stačius už pavadėlių / Auksinių tarsi vaikus." Dievo ryšys su žmonėmis perteikiamas griežtų ritmų kuriamu didingu įvaizdžiu. Tačiau būdamas izoliuotas, jis neįstengia atskleisti šių susijusių galių pagrindo ir pranyksta. Tik transformacijos jėga gali padaryti jį aiškų ir suteikti tinkamą žodžio išraišką. Šio Hölderlino eilėraščio pasaulyje poetinis dėsnis dar netapo tikrove.

Paskutinė eilėraščio redakcija demonstruoja, ką reiškia giliausias šio poetinio pasaulio kontekstas, apie kurį pirmoji versija tik užsimena, kaip įsigilinimas nulemia struktūrinį perversmą, kaip iš pavidalą įgijusio centro plintanti forma persmelkia posmą po posmo. Ankstesnio metmens vienovės prielaida pasirodė esanti nevaizdinė gyvenimo samprata, nemitinė, nelikimiška gyvenimo sąvoka, atsiradusi iš dvasiniu požiūriu neesminės sferos. Ten, kur buvo izoliuoti pavidalai ir vienas su kitu nesusiję įvykiai, ūmai atsirado vaizdinė-dvasinė plotmė, naujasis poeto kosmosas. Sunku įžengti į šį visiškai vieningą ir unikalų pasaulį. Neperregimi ryšiai priešinasi bet kuriam kitam būdui juos suvokti, išskyrus įsijautimą. Kad suprastume šį junginį, metodas reikalauja ryšį laikyti išeities tašku. Pradėdami nuo formos kontekstų, mes lyginsime poetinę abiejų redakcijų kompoziciją ir iš lėto artinsimės į jungčių centrą. Jau ir ankstesnė redakcija pripažino neapibrėžtą dievo ir tautos (taip pat jų ir poeto) priklausomybę. Paskutinėje redakcijoje su tuo kontrastuoja galinga skirtingų sferų tarpusavio priklausomybė. Dievai ir gyvieji yra susiję nenutraukiamu ryšiu – poeto likimu. Tradicinė ir paprasta mitologijos viršenybė panaikinta. Apie giesmę sakoma, kad ji „namo sugrąžina" „Dangiškiesiems lygius" žmones – ir pačius Dangiškuosius. Taigi tikrasis lyginamasis pagrindas yra panaikintas, nes sakoma, jog giesmė sugrąžina ir žmones, ir Dangiškuosius. Čia, eilėraščio centre, dievų ir žmonių plotmės yra keistai priešpriešinamos – viena atsveriama kita (kaip svarstyklių lėkštelės: jas nukelia nuo svirties, tačiau palieka gulėti vieną prieš kitą). Šioje vietoje išryškėja esminis formalusis sukurtumo dėsnis – šaltinis dėsningumų, kuriais grindžiama paskutinė eilėraščio redakcija. Šis tapatybės dėsnis sako, kad visi eilėraščio vienetai yra persmelkę vienas kitą ir kad nebeįmanoma identifikuoti pavienių elementų, o tik ryšių struktūrą, kur pavienio reiškinio tapatybė yra begalinės eilių progresijos, kuriose skleidžiasi sukurtumas, funkcija. Dėsnis, kuris teigia, kad visas sukurtumo esmės apraiškas suvienija iš principo begalinė funkcija, vadinamas tapatybės dėsniu. Nė vienas elementas negali būti atsietas ir pašalintas iš pasaulio tvarkos intensyvumo (kuri iš esmės gali būti tik juntama). Visos pavienės struktūros, vidinės posmų ir įvaizdžių

formos įrodys, jog šis dėsnis gyvuoja, ir tuomet į visų poetinių ryšių centrą iškils vaizdinių ir dvasinių formų tapatybė, visų pavidalų erdvėlaikiai susilies į vieną dvasinę kvintesenciją – gyvenimui tapatų sukurtumą. – Tačiau čia turi būti įvardintas dabartinis šios plotmės pavidalas: nuo mitologiškumo nutolęs gyvųjų ir Dangiškųjų (kaip juos dažniausiai vadina Hölderlinas) sferų subalansavimas. O po Dangiškųjų ir netgi po poezijos evokacijos dar iškyla „kunigaikščių / Choras pagal jų padermes..." Taigi čia, apie eilėraščio vidurį, vienas šalia kito išrikiuoti iš senų plotmių tarytum iškritę žmonės, Dangiškieji ir kunigaikščiai. Kad mitologinė plotmė nebėra lemiama, kad šiame eilėraštyje vyrauja visiškai kitoks formalus kanonas, aiškiausiai matyti iš trilypio suskirstymo, kuriame, šalia Dangiškųjų ir žmonių figūruoja ir kunigaikščiai. Naują poetinių pavidalų – dievų ir gyvųjų – plotmę grindžia jų reikšmė tiek poeto likimui, tiek juslinei jo pasaulio plotmei. Tikroji pasaulio (taip, kaip jį regėjo Hölderlinas) kilmė išryškėja tik pačioje pabaigoje kaip visų ryšių pagrindas, o tai, kas buvo matoma anksčiau, yra vien šio pasaulio ir šio likimo dimensijų įvairovė, kurią jos įgauna dievų ir gyvųjų atžvilgiu, o būtent: visavertis anksčiau visai izoliuotų pavidalų grupių gyvenimas poetiniame kosmose. Įstatymas, atrodęs formali ir bendra šio poetinio pasaulio konstruojamoji sąlyga, dabar pradeda reikštis kaip nepažįstama ir galinga jėga. – Poetinio likimo kontekste visi pavidalai įgyja tapatybę, nes čia jie išsaugomi viename vaizdinyje; ir nors atrodo esą savavališki, galiausiai pasiduoda giesmės dėsningumams. Didėjantį intensyvėjančių pavidalų konkretumą aiškiausiai rodo paskutinės redakcijos, lyginant su pirmąja, pakeitimai. Koncentracija visur sukuria erdvės poetinei galiai, o griežtas palyginimas leidžia suvokti, kad net ir mažiausias nukrypimas paremtas bendru pagrindu. Taip pat turėtų paaiškėti šis tas svarbaus apie vidinę intenciją net ir tose vietose, kur pirmoji eilėraščio redakcija ja beveik nesivadovauja. Gyvenimą giesmėje, nekintančiame poeto likime – tą helderliniško pasaulio dėsnį – mes stebėsime kreipdami dėmesį į pavidalų kontekstus.

Dievai ir mirtingieji žengia per eilėraštį kontrastuojančiu ritmu, labai nevienodo svorio plotmėse. Tai aiškėja tolstant ir grįžtant prie

vidurinio posmo. Griežtai laikomasi, nors ir pridengto, dimensijų nuoseklumo. Šiame Hölderlino pasaulyje gyvieji visada esti aiški erdvės *tąsa*, ištiestas planas, kur (tai paaiškės vėliau) plyti likimas. Didingas, panašus į orientališką, plačiai nuskamba šūksnis: „Argi tau nepažįstami daugelis gyvųjų?" O kokią funkciją atlieka įžanginė pirmosios redakcijos eilutė? Poeto gimininguimas visiems gyviesiems buvo minimas kaip drąsos šaltinis. Jis buvo iš esmės tik daugelio žmonių pažinojimas ir žinomumas tarp jų. Klausdami, kaip atsirado šis genijaus sukurtas minios, kuri jam yra „pažįstama", apibrėžimas, susiduriame su tokiu kontekstu: daug, labai daug apie Hölderlino kosmosą yra pasakyta šiais poetui didybės teikiančiais žodžiais, vėlei svetimais, tarsi atėjusiais iš nepalyginti senesnio nei graikų Parkos – Rytų pasaulio. „Argi tavo koja nežengia teisybe lyg kilimu?" Eilėraščio pradžios transformacija, reikšminga drąsai suvokti, tęsiasi. Susidomėjimą svetima mitologija pakeičia savojo mito kontekstas. Mat paviršutiniška būtų tai suvokti tik kaip mitologinio vaizdinio keitimą blaiviu ėjimo vaizdiniu: arba užfiksuoti, kaip pradiniame variante akcentuota priklausomybė („Argi ne Parka pati tau patarnauja, maitina?") paskutinėje redakcijoje tampa teigimu („Argi tavo koja nežengia teisybe lyg kilimu?"). – Analogišku būdu pirmosios redakcijos žodis „giminingi" (*verwandt*) buvo pakeistas stipresniu „pažįstami" (*bekannt*) – priklausomybė virto veikla. – Tačiau lemiama yra tai, kad ir ši veikla savo ruožtu perkeliama į mitinę plotmę, iš kurios ankstesniame eilėraštyje radosi priklausomybė. Mitinis šios veiklos pobūdis grindžiamas vis dėlto tuo, kad jos pačios elgesį lemia likimas ir ji pati suvokia tai daranti. Tautos egzistencija, jos artumas poetui liudija, kad visa poeto veikla pasiekia likimo nustatytą plotmę ir amžinai išlieka joje, drauge ir ją pačią padarydama amžina. Gyvųjų ir jų egzistencijos pažinojimas remiasi tvarka, kurią eilėraščio kontekste reikėtų vadinti padėties tiesa (*Wahrheit der Lage*). Antrosios eilutės išgalės, nepaprasta jos įvaizdžio energija suponuoja padėties tiesą kaip formuojančią Hölderlino pasaulio sąvoką. Pasirodo, jog erdvinė ir dvasinė plotmės yra susijusios apibrėžiančiojo ir apibrėžiamojo tapatybe, tinkančia jiems abiem. Ir vienu, ir kitu atveju ji yra ne ta pati, bet identiška; per ją abi plotmės susilieja ir susitapatina. Erdvės principui lemiama yra tai, kad vaiz-

dinyje jis įgyvendina apibrėžiančiojo ir apibrėžiamojo tapatybę. Padėtis yra šios vienovės išraiška; erdvę reikia suprasti kaip padėties (*Lage*) ir to, kas padėta (*das Gelegene*), tapatybę. Erdvėje kiekvienam apibrėžiančiajam matmeniui imanentiškas jo paties apibrėžtumas. Kiekviena padėtis yra apibrėžta tik erdvėje ir tik joje apibrėžiama. Kaip kilimo motyvo (kuriuo įsteigiamas dvasinės sistemos lygmuo) atveju prisimintinas jo ornamentiškumas* ir atkreiptinas dėmesys į dvasinę ornamento savivalę – ornamentas yra tikrasis, absoliutus padėties determinantas – taip atvirai tiesos plotmei būdinga intensyvi ėjimo veikla kaip vidinė plastiška laiko forma. Įeiti galima į tą dvasinę sritį, kur kiekvienas atsitiktinis einančiojo žingsnis veda į teisybės sferą. Šią dvasinę-juslinę plotmę iš esmės sudaro gyvieji, kuriuose visus poeto likimo elementus saugo vidinė, ypatinga forma. Laikinė, be galo nusitęsusi egzistencija, padėties tiesa sieja gyvuosius su poetu. Tuo pačiu aspektu ir paskutinis posmas, tautos ir poeto ryšys išryškina elementų jungtį. „Tad esam geri ir gabūs kuriam nors dalykui." Pagal visuotinį lyrikos dėsnį žodžiai eilėraštyje įgyja vaizdinę prasmę, neprarasdami perkeltinės. Taip dviguboje žodžio „geschickt"** prasmėje susilieja dvi plotmės. Tarp gyvųjų poetas pasirodo kaip apibrėžiantysis ir apibrėžtasis. Jei dalyvyje „geschickt" laiko apibrėžtumas papildo erdvės procesą – tinkamumą, tai posakyje „einem zu etwas"*** užsimenančiam apie tikimo tikslą, ši plotmių tapatybė pakartojama. Tarytum atgaivinimas pasidarytų dar aiškesnis vien dėl meno plotmės, visa kita paliekama be paaiškinimo; tik tuo „einem zu etwas" užsimenama apie izoliaciją didelėse tąsiose erdvėse. Nuostabu, kad šioje vietoje, kur tauta apibūdinama abstrakčiausiu būdu, iš eilutės gelmės išnyra beveik visai naujas konkrečiausio gyvenimo pavidalas. Kai tinkamumas (*das Schickliche*) apsireiškia kaip didžiausia vidinė dainiaus esmė, kaip jo riba būties atžvilgiu, šitai gyviesiems pasirodo kaip meistriškumas (*das Geschickte*); taip atsi-

---

* Muster (*vok.*) reiškia ir „raštą", ir „pavyzdį, idealą".

** Pasiųstas, gabus (*vok.*).

*** Gabus kuriam nors dalykui, arba: pasiųstas pas ką nors kokiu nors tikslu (*vok.*).

randa tapatybė, viena forma jungianti apibrėžiantįjį ir apibrėžiamąjį, centrą ir tąsą. Poeto veikla apibrėžiama, atsižvelgiant į gyvųjų poziciją, o gyvieji suvokia konkrečią savo egzistenciją „einem zu etwas", atsižvelgdami į poeto esmę. Tauta egzistuoja kaip begalinės poeto likimo tąsos ženklas ir raštas. Kaip paaiškės vėliau, šis likimas yra giesmė. Taip – kaip giesmės simbolis – tauta užpildo Hölderlino kosmosą. Tai įrodo ir pakeitimas: iš „tautos dainių" padarius „tautos liežuvius". Šio kūrinio sąlyga – iš neutralaus „gyvenimo" paimtus pavidalus kuo didesniu mastu paversti mitinės plotmės sandais. Paskutiniame posakyje ir tauta, ir poetas jau vienodai giliai įtraukti į šią plotmę. Šiuose žodžiuose ypač gerai justi genijaus atsisakymas pasilikti savo viešpatijoje. Mat būtent poetas, o su juo ir tauta (kurios balsu jis dainuoja), visiškai panyra į giesmės bangas, o pabaigoje tauta ir jos dainius vėl susivienija dvimačiame poeto likime. Dabar tauta tapo beasmenė (ar galime tai palyginti su bizantiškomis mozaikomis?), tarytum suspausta plokštumon apie plokščią ir didelę šventojo poeto figūrą. Ši tauta yra kitokia, jos esmė apibrėžtesnė nei pirmosios redakcijos; ją atitinka kita gyvenimo samprata: „Todėl, mano genijau! Eiki / Nuogas į gyvenimą ir nesirūpink!" Čia gyvenimas plyti anapus poeto egzistencijos; naujojoje redakcijoje jis yra ne sąlyga, o visiškai laisvo judesio objektas: poetas *eina* į gyvenimą, o ne keliauja per jį. Tautos įtraukimas į pirmosios redakcijos nusakytą gyvenimo sampratą virto likimiška gyvųjų jungtimi su poetu. „Kad ir kas atsitiktų, tau viskas tebūnie palanku!" Ankstesnėje redakcijoje šičia yra „palaiminta" (*gesegnet*). Tai tas pat mitiškumo transformacijos veiksmas, visur sudarantis vidinę perdirbimo formą. „Palaiminimas" priklauso nuo transcendencijos, tradicinės mitologijos, ir nesuvokiamas iš eilėraščio centro, pavyzdžiui, iš genijaus figūros. „Palanku" (*gelegen*) sugrįžta į patį centrą: šis žodis reiškia paties genijaus santykį, kuriame galimybės (*Gelegenheit*) buvimas išsaugo retorinį „tebūnie". Erdvinė tąsa sukuriama iš naujo, bet ji tebeturi tą pačią prasmę. Vėl kalbama apie gerojo pasaulio dėsningumus, pagal kuriuos padėtis poeto pastangomis – kadangi jis turi pajėgti žengti teisybės keliu – yra ir palankumas (*das Gelegene*). Hölderlinas pradeda vieną eilėraštį: „Būk laimingas! Tu pasirin-

kai gerą lemtį". Čia turimas mintyje išrinktasis; jam yra tik lemtis – tai yra gera lemtis. Šio identiško poeto ir likimo ryšio objektas yra gyvieji. Konstrukcijos „Būk surimuotas džiaugsmui" pagrindas – juslinė skambesio plotmė. Juk ir rimas steigia tapatybę tarp apibrėžiančiojo ir apibrėžiamojo taip, kad vienovės struktūra išryškėja kaip pusinis dvilypumas. Tapatybės įstatymas yra ne substancialus, o funkcionalus. Patys rimai nėra įvardinti, nes savaime suprantama, kad „surimuotas džiaugsmui" nereiškia – surimuotas *su* džiaugsmu, lygiai kaip „tau palanku" nepaverčia „tu" į padėtį erdvėje turintį objektą. Kaip palankumas buvo suvoktas esąs genijaus santykis (o ne *su* genijumi), taip ir rimas yra džiaugsmo ryšys (o ne *su* džiaugsmu). To įvaizdžių disonanso, pabrėžtinai nurodančio garsinį disonansą, funkcija – begalinėje įvykių grandinėje, atitinkančioje begalines rimavimo išgales, juntama ir girdima padaryti dvasiai būdingą laikinę džiaugsmo plotmę. Teisybės ir kilimo įvaizdžių disonansas iškėlė žengimą kaip vienintelį plotmių ryšį, o „galimybė" reiškė dvasinę-laikinę padėties tapatybę (tiesą). Poezijos kūrinyje šie disonansai pabrėžia visiems erdviniams ryšiams būdingą laikinę tapatybę, taip akcentuodami ir absoliučiai determinuojančią dvasinės egzistencijos prigimtį tos pačios tąsos ribose. Aišku, kad šio ryšio reiškėjai daugiausia yra gyvieji. Kelias ir lemtingas tikslas po šio kraštutinio vaizdingumo turi būti regimi kitaip nei po ankstesnėje redakcijoje vyravusio pasaulio suvokimo. „Nes kas galėtų / Įžeisti tave, o širdie, kas pastotų / Kelią į ten, kur eiti turi?" Šioje vietoje tam, kad įsisąmonintume didėjančią galią, su kuria posmas veržiasi pabaigos link, turėtume palyginti abiejų metmenų skyrybą. Tik dabar visiškai suprantama, kodėl vėlesniame posme mirtingieji priartinami prie giesmės ir jiems teikiama vienoda svarba kaip ir Dangiškiesiems – juos persmelkė poetinis likimas. Norint suvokti šio judesio primygtinumą, reikia palyginti jį su pavidalu, Hölderlino suteiktu tautai pirmojoje redakcijoje. Ten ją džiugino giesmė, ji buvo gimininga poetui ir buvo galima kalbėti apie tautos poetus. Jau vien iš to galima nujausti didesnę galią turintį pasaulio įvaizdį, surastą anksčiau tiek ieškotą lemtingą tautos reikšmę ir artikuliuotą vaizdinį, kuriame tauta tampa jusline-dvasine poeto gyvenimo funkcija.

Šie santykiai, kurie ypač laiko funkcijos atžvilgiu dar buvo likę migloti, iš naujo sukonkretinami savitu jų transformavimu dievų figūros atžvilgiu. Per vidinį pavidalą, būdingą šiai figūrai naujos pasaulio sandaros sąlygomis – per jos priešybę tiksliau nustatoma tautos esmė. Pirmojoje redakcijoje visai nežinoma gyvųjų reikšmė (vidinė gyvųjų forma yra jų egzistencija, susieta su poeto likimu, apibrėžta ir apibrėžianti, reali erdvėje), ir lygiai taip pat visiškai nepastebima specifinė dievų plotmė. Tačiau naujoji redakcija yra akivaizdžiai plastiškesnė ir intensyvesnė; labiausiai tai pasakytina apie dievus (kitai, erdvinei krypčiai begalinio vyksmo link atstovauja tauta). Dievai tapo itin savitais ir konkrečiais pavidalais, kuriems tapatybės dėsnis formuluojamas visiškai iš naujo. Dievų pasaulio tapatybė ir jos ryšys su dainiaus likimu skiriasi nuo gyvųjų plotmės tapatybės. Pirmuoju atveju įvykis, apibrėžiamas per poetą ir jį apibrėžiantis, buvo suvokiamas kaip kylantis iš to paties šaltinio. Poetas patirdavo teisybę ir taip pažindavo tautą. Tačiau, kaip bus parodyta, dievų plotmėje reiškiasi ypatinga vidinė pavidalo tapatybė. Apie ją jau buvo užsiminta kalbant apie erdvės įvaizdžius ir apibrėžiant paviršių per ornamentą; bet įsivyravusi šioje plotmėje, ji lemia konkretesnį gyvenimo supratimą. Pavidalas savitai susidvejina (o tai susieja jį su erdvės apibrėžimais). Savo ruožtu kiekvieno pavidalo viduje slypi koncentruotas jo paties gemalas, grynai imanentinis plastiškumas kaip pavidalo egzistencijos išraiška laike. Koncentruodamiesi šia kryptimi daiktai stengiasi egzistuoti kaip grynosios idėjos ir įrašo poeto likimą į grynąjį pavidalų pasaulį. Pavidalo plastiškumas pasirodo esantis dvasinės prigimties. Taip iš „džiaugsmingos dienos" pasidaro „mąstanti diena". Dieną lydintis žodis ne apibūdina jos ypatybę, bet įteikia jai dovaną, kuri yra pradinė dvasinio būtybės tapatumo sąlyga, – mąstymą. Dabar šioje naujoje redakcijoje diena išryškėja kaip turinti visiškai aiškų savo pavidalą, rami, sąmonėje sutarianti pati su savimi, kaip įvykių tapatybę gyvųjų plotmėje atitinkančio vidinio egzistencijos plastiškumo pavidalas. Dievų atžvilgiu diena pasirodo kaip pavidalą įgavusio laiko įsikūnijimas. Šiuo požiūriu ji kaip kažkas, kas nesikeičia, įgauna daug gilesnę prasmę – nes dievas jos linki. Supratimą, kad dienos linkima, reikia griežtai

atskirti nuo tradicinės mitologijos, kuri dieną dovanoja. Mat čia jau nurodoma tai, kas vėliau pasireikš su įsidėmėtina jėga: kad idėja lemia konkretesnį pavidalą ir kad dievai, visiškai palikti savo pačių plastiškumo nuožiūrai, gali tik linkėti arba nelinkėti dienos, nes jie yra artimiausi idėjos formai. Čia vėl reikėtų atkreipti dėmesį į intencijos suintensyvinimą vien tik garsiniame lygmenyje – aliteraciją. Prasmingas grožis, kuriuo diena esti pakelta į plastiško ir drauge kontempliatyvaus principo rangą, dar intensyvesniu pavidalu randamas eilėraščio „Chironas" pradžioje: „Kur esi, susimąsčiusi! Visad turi į šalį trauktis laikui atėjus, kur esi tu, šviesa?" Antroje penktojo posmo eilutėje tą patį požiūrį randame iš vidaus transformuotą ir itin subtiliai rafinuotą, palyginti su atitinkama pirmosios redakcijos vieta. „Prabėgančiam laikui", „laikiniesiems" naujoje eilutės redakcijoje priešinama tai, kas nesikeičia – laiko ir žmonių pavidalų trukmė. Žodžiai „laikui keičiantis" akivaizdžiai fiksuoja tvermės akimirksnį, vidinį laiko plastiškumo momentą. Tai, kad šis vidinio laiko plastiškumo momentas yra esminis, galutinai paaiškėti gali tik vėliau, kaip ir esminė ligi šiol demonstruotų reiškinių prasmė. Tą pačią mintį išreiškia ir frazė „mus, amžiams užmiegančius". Joje dar kartą pabrėžiama giliausia pavidalo (miego) tapatybė. Čia prisimintina heraklitiška ištarmė: „Nors būdraudami mes matome mirtį, bet miegodami – miegą"; čia kalbama apie plastinę intensyvaus mąstymo struktūrą ir apie tai, kaip kontempliatyviai užpildoma sąmonė tampa jos pagrindų pagrindu. Tas pats tapatybės ryšys, kuris šiuo atveju intensyviai veda prie laiko pavidalo plastiškumo, ekstensyviai turi vesti link begalinės pavidalo konfigūracijos, prie, sakytumei, į karstą paguldyto plastiškumo, kuriame pavidalas sutampa su beformybe. Pavidalo sukonkretinimas per idėją kartu reiškia ir jos vis labiau neribotą ir begalinį plėtimąsi, ir pavidalų susivienijimą į vieną, dievų, pavidalą. Tuo būdu atsiranda objektas, su kuriuo ribojasi poeto likimas. Dievai poetui reiškia begalinį likimo įpavidalinimą, o gyvieji laiduoja, kad poeto lemties sferoje išsitenka ir pati ilgiausia įvykių tąsa. Šis likimo apibrėžimas įpavidalinimu sudaro poetinio kosmoso konkretumą. Tačiau drauge jis reiškia gryną laikinio plastiškumo pasaulį sąmonėje, kurioje įsiviešpatauja idėja; kur

anksčiau poeto veikloje dalyvavo teisybė, dabar ji pasirodo pirmiausia kaip juslių pilnatvė. Formuojantis šiam pasaulio vaizdui, vienas po kito panaikinami skoliniai iš įprastinės mitologijos. Nutolusį „protėvį" pakeičia „tėvas", saulės dievas virsta dangaus dievu. Plastinė, netgi architektūrinė dangaus prasmė yra kur kas svaresnė nei saulės. Drauge čia paaiškėja, kaip poetas pamažu naikina skirtumą tarp formos ir beformybės; dangus, palyginti su saule, reiškia ir pavidalo išplėtimą, ir jo sumažinimą. Minimo konteksto galia nušviečia gretimą įvaizdį: „Išlaiko stačius už pavadėlių / Auksinių tarsi vaikus". Nelankstus ir nepasiekiamas įvaizdis vėl turėtų priminti orientališką regėjimo būdą. Dėl pačiame įpavidalintos erdvės centre atsiradusio plastinio ryšio su dievu – jo intensyvumą pabrėžia minima spalva, vienintelė naujojoje redakcijoje – šios eilutės skambesys keistai svetimas, beveik negyvas. Architektūrinis elementas yra toks stiprus, kad jis atitinka dangaus įvaizdyje įrėžtą ryšį. Poetinio pasaulio pavidalai yra kartu begaliniai ir ribojantys; pagal vidinį dėsnį pavidalas giesmės būtyje turi ir išlikti, ir išnykti – kaip sujudintos gyvųjų jėgos. Galiausiai ir pats dievas turi tarnauti giesmės labui ir vykdyti jos įstatymą taip, kaip tauta privalėjo būti jos tąsos ženklas. Tai įvyksta pabaigoje: „...ir atvedam Vieną iš Dangiškųjų". Pavidalo suteikiamas vidinis plastinis principas yra taip suintensyvinamas, kad nelemtas mirusios formos likimas ištinka ir dievą, kad, vaizdžiai kalbant, plastinis matmuo prasiskverbia iš vidaus į išorę, ir dabar jau ir dievas virsta objektu. Laiko forma prasiveržė iš vidaus į išorę kaip judesys. Dangiškasis *yra atvedamas*. Čia apsireiškia aukščiausio laipsnio tapatybė: graikų dievas tampa visiškai priklausomas nuo savo paties principo – formos. Čia pasirodo didžiausia šventvagystė – *hybris**, kuri, pasiekiama tik dievui, paverčia jį mirusiu pavidalu. *Hybris* reiškia – pačiam sau suteikti formą. Dievas nustoja determinuoti giesmės kosmosą, veikiau giesmės kosmoso esmė kartu su menu laisvai pasirenka objektus: ji atveda Dievą, nes mintyse dievai jau tapo konkrečiomis būtybėmis. Šioje vietoje jau galima suvokti pasigėrėjimo vertą paskutinio posmo kompoziciją:

* Puikybė, dievų nustatytos tvarkos nepaisymas (*gr.*).

čia apibendrinamas imanentinis viso šio eilėraščio įpavidalinimo tikslas. Erdvinė gyvųjų tąsa apibrėžiama laikiniu, vidiniu poeto įsikišimu: taip paaiškinamas žodis „gabus"; taip pat izoliuotas, kaip ir tauta, tapusi likimo funkcijų eile. „Tad esam geri ir gabūs kuriam nors dalykui" – dievas savo mirusioje begalybėje tapo objektu; poetas jį užvaldo. Ištirpę savo vienovėse, tautos ir dievo plotmės dabar susivienija poeto likime. Čia atsiskleidžia daugeriopa tapatybė, kurioje tauta ir dievas išlieka kaip juslinės egzistencijos sąlygos. Šio pasaulio centras atitenka kitam.

Pavienių vaizdinių formų susipynimas, jų tarpusavio jungtys ir sąsajos su dvasine sfera – idėja, likimu ir t. t. – ištirti pakankamai nuodugniai. Tačiau galiausiai turi būti ieškoma ne pirminių elementų, nes esminis šio pasaulio dėsnis kaip tik yra sąsaja: siejančiojo ir susietojo funkcinė vienovė. Tačiau dar reikia nurodyti ypač svarbią, centrinę šios jungties vietą, kurioje sukurtumo riba yra toliausiai pasislinkusi į gyvenimą, ir kurioje vidinės formos energija esti juo stipresnė, juo takesnis ir formų nevaržomas yra įprasmintas gyvenimas. Čia išryškėja sukurtumo vienovė, akivaizdžiausiai matyti jungčių vietos ir geriausiai suvokiami abiejų eilėraščio redakcijų pakitimai, pirmosios redakcijos pagilinimas paskutiniojoje. Pirmojoje versijoje dar negalime kalbėti apie sukurtumo vienovę. Jos eigą pertraukia išsami poeto ir saulės dievo analogija, bet paskui taip pat intensyviai prie poeto negrįžtama. Išsamus, ypatingas mirties tematizavimas ir net pavadinimas dar rodo įtampą tarp dviejų pasaulių: poeto pasaulio ir tos „tikrovės", kuri, prisidengusi dievybe, grasina mirtimi. Vėliau pasaulių dvilypumas pranyksta, mirštančiam žmogui išblėsta ir drąsa, ir eilėraštyje nebeužsimenama apie nieką kitą, išskyrus poeto egzistenciją. Kyla neatidėliotinas klausimas: kuo remiasi šių ir detalėmis, ir bendra įvykių eiga besiskiriančių redakcijų palyginamumas (*Vergleichbarkeit*)? Vėlgi, eilėraščio palyginamumas negali būti įrodytas pavieniu elementų vienodumu, tik funkcine jų jungtimi. Ši funkcija – tai sukurtumas, vienintelis pademonstruojamas funkcijos įsikūnijimas. Reikėtų palyginti ir abiejų redakcijų sukurtumą – ne jų nesamo tapatumo, bet „sulyginimo" (*Vergleichheit*) prasme. Abu eilėraščiai susiję savuoju sukurtumu, o konkrečiai – jo santykiu su

pasauliu. Tai yra drąsa – juo geriau ji suprantama, tuo labiau tampa ne žmogaus savybe, bet žmogaus ir pasaulio, taip pat pasaulio ir žmogaus ryšiu. Pirmosios redakcijos sukurtumas pažįsta drąsą tik kaip bruožą. Žmogus ir mirtis sustingę stovi vienas prieš kitą, ir nė vienas vaizdinis pasaulis nėra jiems bendras. Poeto įvaizdžiu, jo dieviškai gamtiška egzistencija buvo bandyta surasti tvirtą ryšį su mirtim; tačiau tik netiesiogiai, dievui tarpininkaujant, nes jam mitologiškai priklausė mirtis ir jam – taip pat mitologiškai – buvo prilygintas poetas. Gyvenimas dar buvo pradinė mirties sąlyga, pavidalas radosi iš gamtos. Vengta ryžtingai formuoti vaizdinį ir formą, remiantis vienu dvasiniu principu; jie liko nesusipynę vienas su kitu. Mirties pavojų šiame eilėraštyje įveikė grožis. Tuo tarpu vėlesnėje redakcijoje visas grožis plūsta iš įveikto pavojaus. Anksčiau Hölderlinas baigė pavidalo sunaikinimu, o naujosios redakcijos pabaigoje pasirodo grynas įpavidalinimo pagrindas. Visa šita kyla iš vieno dvasinio pagrindo. Žmogaus ir mirties dualizmas galėjo remtis tik atlaidžiu gyvenimo jausmu. Jo neliko, kai sukurtumas susipynė į glaudesnį sąsajų mazgą ir gyvenimą įpavidalino vienintelis dvasinis principas – drąsa. Drąsa yra atsidavimas pavojui, kuris kelia grėsmę pasauliui. Tai ypatingas paradoksas; tik jis gali padėti visiškai suprasti abiejų redakcijų kompoziciją: drąsuoliui pavojus egzistuoja, bet jis jo nepaiso. Mat jei jo paisytų, jis būtų bailys; o jei jo nebūtų, jis nebūtų drąsus. Šis keistas santykis panaikinamas, kai pavojus ima grasinti ne drąsuoliui, bet pasauliui. Drąsa yra pasiduodančio pavojui žmogaus gyvenimo jausmas. Mirdamas jis primeta pavojų visam pasauliui ir kartu jį įveikia. Pavojaus didumas randasi iš drąsuolio – ir tik kai jį paliečia pavojus, kai jis visai jam atsiduoda, tuomet pavojus paliečia ir pasaulį. Tačiau drąsuolio mirtimi pavojus įveikiamas: pasiekiamas pasaulis, kuriam jis nebekelia grėsmės. Šiame pasaulyje išsilaisvinimas ir drauge stabilizavimas, kurie kasdien supa kūną kaip riboti reiškiniai, yra nepaprastai galingos jėgos. Dėl drąsuolio mirties šios jėgos, grėsusios drąsuoliui pavojumi, ūmai pakinta ir nurimsta (tai sukonkretintos jėgos, prie poeto artinusios jau dievų esmę). Mirusio herojaus pasaulis, prisotintas pavojaus, yra naujas mitinis pasaulis: būtent toks yra antrosios eilėraščio versijos pasaulis.

Jame viešpatauja vienintelis dvasinis principas: herojiško poeto susivienijimas su pasauliu. Poetui nėra ko bijoti mirties: jis yra herojus, nes gyvena visų ryšių centre. Apskritai sukurtumo principas pats vienas valdo visus ryšius. Šiame ypatingame eilėraštyje jis reiškiasi kaip drąsa – kaip vidinė poeto ir pasaulio tapatybė, kurios padariniai yra visos vaizdinės ir dvasinės šio eilėraščio tapatybės. Jos pagrindu izoliuotas pavidalas periodiškai įsilieja į erdvėlaikį ir jame išlieka – beformis ir daugiaformis, įvykis ir egzistencija, laiko plastiškumas ir erdvės vyksmas. Mirtyje, kuri yra poeto pasaulis, susivienija visi žinomi ryšiai. Joje yra tobuliausia begalinė forma ir beformybė, laiko plastiškumas ir erdvės būtis, idėja ir jusliškumas. Šiame pasaulyje kiekviena gyvenimo funkcija yra likimas. O pirmojoje redakcijoje likimas, kaip įprasta, lėmė gyvenimą. Orientalinis, mistinis, peržengiantis ribas principas šiame eilėraštyje labai akivaizdžiai panaikina graikiškąjį, įpavidalinamąjį principą, dvasinį kosmosą kuriantį vien iš vaizdinių ryšių, juslinės egzistencijos, kurioje dvasia yra tik tapatybės siekiančios funkcijos išraiška. Mirties ir poeto dualizmo transformacija į mirusio poetinio pasaulio vienovę, „prisotintą pavojaus", yra ryšys, kuriame glūdi abiejų eilėraščių sukurtumas. Tik dabar įmanoma apmąstyti trečiąjį, vidurinį posmą. Akivaizdu, kad mirtis „sugrįžimo" pavidalu pateko į kūrinio vidurį, kad viduryje slypi giesmės, kaip visų funkcijų įsikūnijimo, šaltinis, kad čia, kaip grindžiančios vienovės išraiška, atsiranda „meno", „teisybės" (*Wahre*) idėjos. Tai, kas buvo pasakyta apie mirtingųjų ir dangiškųjų plotmių panaikinimą, šiame kontekste atrodo visiškai pagrįsta. Galima spėti, kad žodžiai „vienišus žvėris" apibūdina žmones, o tai labai tinka šio eilėraščio pavadinimui. „Drovumas" tapo autentiška poeto laikysena. Atsidūrus gyvenimo viduryje, jam liko tik nejudri būtis, tik visiškas pasyvumas – drąsuolio esmė; tik visiškai atsiduoti ryšiui, kuris iš jo išeina ir į jį sugrįžta. Taip giesmė sujaudina gyvuosius ir taip jie tampa pažįstami poetui – jau nebegiminingi jam. Eilėraščio kosmose poetas ir giesmė nebeskiriami. Poetas yra ne kas kita, kaip gyvenimo riba, kaip nejautrumas, siaustomas nepaprastai galingų juslinių jėgų ir idėjų, saugančių savyje poeto dėsnį. Dvi paskutinės eilutės geriausiai atskleidžia jo, kaip nepa-

judinamo visų ryšių centro, esmę. Dangiškieji tapo begalinio gyvenimo, kurį vis dėlto ribojo poeto gyvenimas, ženklu: „... ir atvedam Vieną iš Dangiškųjų. / Tačiau mes patys / Atsinešam sumanias rankas". Į poetą nebežiūrime kaip į pavidalą, o kaip į pavidalo – ribinį, bet vis dar kūnišką – principą. Jis atneša savo rankas – ir atsiveda Dangiškuosius. Primygtinė cezūra šioje vietoje lemia, kad nuotolis, turintis skirti poetą nuo visų pavidalų ir pasaulio, iš tiesų yra jų vienovė. Eilėraščio kompozicija yra šių Schillerio žodžių įžvalgumo įrodymas: „Tikroji... meistro paslaptis – kaip jis per formą sunaikina medžiagą... Žiūrovo ir klausytojo siela turi likti visiškai laisva ir nepažeista, iš magiškos menininko sferos ji turi pasirodyti tyra ir tobula, tarsi iš Kūrėjo rankų"[4].

Šiame tyrinėjime specialiai vengta žodžio „blaivumas", nors labai dažnai jis būtų buvęs tinkamas apibūdinimas. Tik dabar galima ištarti Hölderlino žodžius apie „šventą blaivumą"[5]. Dabar jie bus adekvačiai suprasti. Buvo pastebėta, kad šie žodžiai išreiškia vėlyvosios jo kūrybos tendenciją. Jie kyla iš vidinio tikrumo, kuriuo išsiskiria paties Hölderlino dvasiniame gyvenime. Dabar blaivumas leidžiamas, jo prašoma – nes pats gyvenimas yra šventas ir pakylėtas virš visokios egzaltacijos. Ar šis gyvenimas dar graikiškas? Taip pat menkai, kaip grynojo meno kūrinio gyvenimas gali būti tautos gyvenimas, taip pat menkai, kaip tai, kas sudaro sukurtumą, gali būti vieno asmens, ir tik jo, gyvenimas. Šis gyvenimas yra perteiktas graikiško mito formomis, tačiau lemiama yra tai, kad ne vien jomis; galutinėje redakcijoje būtent graikiškasis elementas panaikinamas ir subalansuojamas su kitu, kuris pavadintas (nors tekstas to atvirai nepatvirtina) orientališku. Beveik visi vėlesnės redakcijos taisymai krypsta šia linkme: ir įvaizdžių, ir idėjų lygmeniu, galiausiai – ir naujos prasmės suteikimu mirčiai; savy užsidariusių, suformuotų, ribotų reiškinių atžvilgiu visa tai iškyla kaip neriboti fenomenai. Tai, kad čia glūdi lemtingas klausimas, lemtingas galbūt ne tik Hölderlino pažinimui, šiame kontekste dar negali būti įrodyta. Tačiau apmąstydami sukurtumą, mes artėjame ne prie mito, bet – didžiuosiuose kūriniuose – prie mitinių sąsajų, kurios meno kūrinyje įgauna unikalų nemitologinį ir nemitinį, mums sunkiai suvokiamą pavidalą.

Bet jei egzistuoja žodis, leidžiantis vidinį gyvenimą, iš kurio kilo paskutinysis eilėraštis, suvokti kaip mitą, tai būtų Hölderlino žodis iš dar vėlesnio laiko, nei mūsų aptartas eilėraštis – „Sakmės, paliekančios žemę... / Jos grįžta pas žmoniją“[6].

LIKIMAS IR CHARAKTERIS

Likimas ir charakteris paprastai traktuojami kaip priežastiniu ryšiu susiję reiškiniai; charakteris vadinamas likimo priežastimi. Tai grindžiama šiuo samprotavimu: jei, viena vertus, būtų gerai žinomas kurio nors žmogaus charakteris, tai yra jo reagavimo būdas, ir, antra vertus, žinomi visi pasaulio įvykiai tose sferose, į kurias to charakterio žmogus patektų, tuomet būtų galima aiškiai pasakyti, kas jam atsitiktų ir ką jis atliktų; tuomet būtų žinomas jo likimas. Dabartinės pažiūros neleidžia tiesiogiai suvokti likimo sąvokos; todėl šiuolaikiniai žmonės, turėdami bendrą nuovoką apie charakterį, neatmeta minties, jog šis atsispindi kūniškuose žmogaus bruožuose, tuo tarpu panašus įsivaizdavimas, kad žmogaus likimą galima išskaityti iš delno linijų, jiems nepriimtinas. Išpranašauti likimą jiems atrodo taip pat neįmanoma, kaip negalima ir „išpranašauti ateitį" – likimo pranašavimas be menkiausios abejonės priskiriamas šiai kategorijai – tuo tarpu charakteris esti dabartyje ir praeityje, taigi gali būti pažinus. Tačiau ketinančiųjų iš įvairiausių ženklų išpranašauti žmogaus likimą tvirtinimas galioja ar, atsargiau suformulavus, yra prieinamas sąmonei, turinčiai bendrą nuovoką apie likimą. Sutikę, jog būsimas likimas „yra prieinamas", neprieštaraujame nei jo apibrėžimui, nei žmogaus sugebėjimui pažinti šį pranašavimą. Galima įrodyti, kad šis teiginys nėra beprasmis. Ir charakteris, ir likimas suvokiami ne tiesiogiai, o tik kaip ženklai. Ir nors vienas kuris charakterio bruožas ar likimo aplinkybių sampyna gali būti akivaizdi, tačiau patsai ryšys, į kurį nurodo abi sąvokos, pasirodo tik ženklo pavidalu, nes tie reiškiniai yra už tiesioginio akiračio. Charakterologinių ženklų sistema paprastai apsiriboja kūnu, jei nekreipsime dėmesio į charakterologinį horoskopo ženklų aspektą, tuo tarpu likimo ženklu, anot tradicinio požiūrio, gali būti ne tik kūno, bet ir išorinio gyvenimo reiškiniai. Tačiau ryšys tarp ženklo ir to, kas ženklinama abiejose

sferose, yra hermetiškas ir sudėtingas, nors, kitu aspektu, tai ir ne ta pati problema. Atvirkščiai nei įtaigotų visi paviršutiniški pastebėjimai ir klaidingas ženklų hipostazavimas, abiejų sistemų ženklai charakterį ir likimą reiškia ne kauzaliniu būdu. Prasmės ryšys niekuomet negrindžiamas priežasties ir pasekmės ryšiu, nors šiuo atveju ženklų egzistencija galbūt ir buvo kauzališkai nulemta likimo bei charakterio. Čia nebus tiriama pati charakterio ir likimo ženklų sistema, o tik tai, ką jie ženklina.

Taigi išryškėja, kad tradicinis likimo charakterio esmės bei jų santykių supratimas yra problemiškas ne tik todėl, kad jis nesugeba racionaliai išaiškinti likimo išpranašavimo galimybės, bet ir todėl, kad skirtis, kuria jis remiasi, teoriškai nepagrindžiama. Neįmanoma neprieštaringai apibrėžti veikiančio žmogaus, kurio branduolys čia turėtų būti nusakytas kaip jo charakteris, išorės. Išorinis pasaulis neapibrėžiamas, jei veikiančio žmogaus sąvoka mums yra to pasaulio riba. Veikiantis žmogus ir išorinis pasaulis nuolat sąveikauja, jų veikimo erdvės susikerta; ir nors jų sampratos gali labai skirtis viena nuo kitos, jų sąvokos yra neatskiriamos. Neįmanoma ne tik nurodyti, kokia yra charakterio, o kokia likimo funkcija (šiuo atveju nebūtų jokio skirtumo, jei juodu susilietų tik patirties plotmėje); tačiau ir visa išorė, su kuria susiduria veikiantis žmogus, iš principo gali būti redukuota į jo vidų, o visas vidus – į išorę; taigi iš principo jie gali būti traktuojami kaip identiški dalykai. Šiuo požiūriu charakteris ir likimas nebūtų teoriškai skiriami, bet sutaptų. Tą teigia Nietzsche: „Turintis charakterį žmogus turi ir išgyvenimą, kuris nuolatos kartojasi". Tai reiškia: turinčio charakterį žmogaus likimas iš esmės yra konstanta. Tai savo ruožtu reiškia – jis neturi likimo (šią išvadą buvo padarę stoikai).

Taigi norint apibrėžti likimo sąvoką, ji turi būti aiškiai atskirta nuo charakterio sąvokos, o tai savo ruožtu nepavyks tiksliau neapibrėžus pastarosios. Šio apibrėžimo pagrindu abi sąvokos visiškai atsiskirtų viena nuo kitos; kur būtų charakteris, ten, be abejo, nebūtų likimo, o likimo kontekste nerastume charakterio. Reikėtų pasirūpinti, kad šioms sąvokoms būtų skiriama tinkama sfera ir kad jos neuzurpuotų – kaip tai atsitinka įprastinėje kalbos vartosenoje – aukštųjų sferų bei sąvokų didybės. Paprastai charakteris talpinamas etiniame, o likimas – religiniame kontekste. Juos iš ten

išvytume atskleisdami klaidą, leidusią juos perkelti į šiuos kontekstus. Likimo atveju klaida yra sieti jį su kaltės sąvoka. Būdingas pavyzdys: į lemtingą nelaimę žiūrima kaip į Dievo ar dievų atsaką į religinį nusikaltimą. Tačiau faktas, kad nėra analogiškos likimo sąvokos sąsajos su sąvoka, kuri moralėje egzistuoja kartu su kaltės – būtent su nekaltumu – turėtų paskatinti susimąstyti. Laimė klasikinėje graikiškoje likimo sampratoje suvokiama ne kaip nekalto gyvenimo būdo patvirtinimas, bet kaip didžiausio nusikaltimo, *hybris*, pagunda. Taigi likimas visiškai nesusijęs su nekaltumu. Kitas klausimas nusitaiko dar giliau: ar likimas kaip nors susijęs su laime? Ar laimė, kaip be jokios abejonės – nelaimė, yra esminė likimo kategorija? Laimė veikiau yra tai, kas išlaisvina laimingąjį iš pasaulio ir savojo likimo pančių. Ne veltui Hölderlinas palaimintus dievus vadina „neturinčiais likimo". Laimė ir palaima, kaip ir nekaltumas, atsiduria už likimo sferos ribų. O tokia tvarka, kurios vienintelės esminės sąvokos yra nelaimė ir kaltė ir iš kurios neveda joks išsigelbėjimo takelis (nes kiek kas nors yra lemtinga, tiek tai yra nelaimė ir kaltė), tokia tvarka negali būti religinė, nors ir kaip tai įtaigotų ydingai suprastos kaltės sąvoka. Tad reikia ieškoti kitos srities, kurioje svorį turi vien tik nelaimė ir kaltė, tokių svarstyklių, kuriose lėkštė su palaima ir laime yra per lengva ir kyla viršun. Šios svarstyklės – teisės svarstyklės. Likimo įstatymus – nelaimę ir kaltę – teisė laiko vienetais, kuriais matuojamas asmuo; būtų klaidinga manyti, jog kaltė randama vien tik juridiniame kontekste: atvirkščiai, galima įrodyti, kad kiekvienas juridinis kaltumas yra ne kas kita kaip nelaimė. Nežinia kodėl supainiojus teisėtvarką – demoniškos žmonijos egzistencijos pakopos liekaną – su teisingumo sritimi, teisinės normos, reguliavusios ne tik žmonių santykius, bet ir jų santykius su dievais, išsilaikė ir po to istorinio momento, kai kovoje su demonais buvo atšvęsta pergalė. Ne teisėje, o tragedijoje iš kaltės miglos pirmą kartą išniro genijaus galva, nes tragedijoje buvo įveiktas demoniškas likimas – ne ta prasme, kad nenuspėjama pagoniška kaltės ir atpildo grandinė buvo nutraukta tyro, apsivaliusio ir susitaikiusio su tyru Dievu žmogaus, bet ta prasme, kad tragedijoje pagonis supranta esąs geresnis už savo dievus. Tačiau ši įžvalga atima jam kalbos dovaną, ir ji lieka neaiški. Atvirai neprisipažindama, ji bando slapčio-

mis atgauti jėgas. Kaltės ir atpildo ji nededa į atskiras svarstyklių lėkštes, bet sumeta juos į krūvą. Apie „dorovinės pasaulio tvarkos" atkūrimą čia nėra nė kalbos; moralinis žmogus, vadinamas herojumi, nori – dar nebyliai ir vaikiškai – pakilti, sudrebindamas jį kamuojantį pasaulį. Tragedijos didybė yra paradoksas – genijaus gimimas moralinio nebylumo ir infantilumo aplinkoje. Galimas daiktas, kad tai apskritai yra genijaus – ne Dievo – didybės priežastis. – Taigi likimas pasirodo traktuojant žmogų kaip nuteistąjį, kaip tą, kuris iš esmės buvo nuteistas pirmiau nei nusikalto. Goethe susumuoja abi fazes šiais žodžiais: „Jūs leidžiate vargšams būti kaltiems". Įstatymas priteisia ne bausmę, o kaltę. Likimas yra gyvybės kaltės kontekstas. Jis atitinka įgimtą gyvybės būseną, tą dar ne visiškai išsklaidytą iliuziją, nuo kurios žmogus yra taip nutolęs, jog niekados į ją visiškai nebepanyra, ir tik geriausia jo dalis yra nematomoje jos valdžioje. Tad žmogus iš esmės nėra tas, kuris turi likimą; likimo subjektas yra nenustatomas. Teisėjas gali įžvelgti likimą kur tik nori; skirdamas bausmę, jis kiekvieną kartą aklai diktuoja likimą. Jis paliečia ne patį žmogų, o tik gyvybę jame, dėl iliuzijos galios liekančią įgimtos kaltės ir nelaimės rate. Likimo būdu gyvybė gali būti suporuota su kortomis ar planetomis, o išmintingoji būrėja naudojasi paprasta technika, artimiausiais suskaičiuojamais, konkrečiais (nešvankiai nėščiais konkretumu) daiktais, kad būtų galima įtraukti ją į kaltės kontekstą. Taip iš ženklo ji šį tą sužino apie gamtinį žmogaus gyvenimą ir taip siekia užimti minėtos genijaus galvos vietą; antra vertus, pas ją atėjęs žmogus atsisako pretenzijų į genialumą kalto gyvenimo labui. Kaltės kontekstas visiškai atsijęs nuo laiko, jis skiriasi nuo Išganymo, nuo muzikos ar tiesos laiko. Fiksuojant ypatingą likimo laiką, šie dalykai tampa tobulai peršviečiami. Juk ir kortų būrėjas, ir chiromantas moko, kad šis laikas bet kuriuo momentu gali būti vienalaikis kitam (ne dabarties) laikui. Jis yra nesavarankiškas laikas, parazitiškai priklausantis nuo aukštesnio ir ne tokio gamtiško gyvenimo laiko. Jis neturi dabarties, nes lemtingi akimirksniai būna tik bloguose romanuose, ir pažįsta tik keistas praeities ir ateities variacijas.

Taigi egzistuoja tikra likimo sąvoka, vienintelė, vienodai atitinkanti ir likimą tragedijoje, ir kortų būrėjos ketinimus, visiškai

nepriklausoma nuo charakterio apibrėžimo, nes jos pagrindas glūdi visiškai kitoje sferoje. Atitinkamą vietą reikia surasti ir charakterio sąvokai. Neatsitiktinai abi sistemos susijusios su interpretuojamąja praktika, o chiromantijoje charakteris ir likimas iš tikrųjų sutampa. Charakteris ir likimas susiję su gamtiniu žmogumi, tiksliau – su žmogaus prigimtimi, o ji reiškiasi spontaniškais ar eksperimentiškai sukurtais ženklais. Charakterio sąvoka taip pat turi būti pagrįsta sąsaja su kuria nors prigimties sfera, ir su etika ar morale turės tik tiek bendra, kiek likimas su religija. Antra vertus, charakterio sąvoka privalo nusikratyti bruožų, klaidingai siejančių ją su likimo sąvoka. Šį ryšį įžiūrėti skatina paviršutinis įsivaizdavimas, jog charakteris esąs tinklas, kurį pažinimas savo nuožiūra gali tankinti ligi standžiausio audinio. Įgudęs žmonių žinovo žvilgsnis, be esminių, ryškiausių charakterio bruožų, esą pastebės subtilesnius ir glaudžiau vienas su kitu susijusius bruožus; tada tai, kas atrodė buvęs tinklas, taps audiniu. Menki proteliai net mano, kad šio audinio gijose slypi moralinė konkretaus charakterio esmė ir kad įmanoma išskirti jo geras ir blogas savybes. Moralės teorija privalo pademonstruoti, kad morališkai reikšmingi gali būti tik veiksmai, o ne savybės. Tačiau iš pirmo žvilgsnio atrodo, kad yra atvirkščiai. Moralinį vertinimą implikuoja ne tik apibūdinimai „graibštus", „išlaidus", „drąsus" (šiuo atveju dar galima ignoruoti jų dorovinį aspektą), bet ir tokie žodžiai kaip „pasiaukojantis", „klastingas", „kerštingas", „pavydus", reiškiantys charakterio bruožus, kurių jau neįmanoma atskirti nuo moralinio vertinimo. Tačiau ir šiuo atveju atskirti yra ne tik įmanoma, bet ir būtina, kad suvoktume sąvokų prasmę. Tai turėtų būti daroma taip: pašalinti reikėtų tik moralinį akcentą, o patį vertinimą palikti, padarant vietos sąlyginiams – pozityviems ar negatyviems – įvertinimams, pavyzdžiui, morališkai, be abejo, neutraliems intelekto bruožų apibūdinimams (tokiems kaip „protingas" ar „kvailas").

O sferą, kurioje iš tikrųjų turėtų atsidurti visi tariamai moralės kategorijomis paremti bruožų nusakymai, rodo komedija. Pagrindinis charakterių komedijos personažas gana dažnai esti žmogus, kurį sutikę ne scenoje, o gyvenime, pavadintume sukčiumi. Tačiau

komedijos scenoje jis domina tik kaip charakteris, ir todėl klasikiniais atvejais jis yra ne dorovinio pasmerkimo, o smagios linksmybės objektas. Komedijos herojaus veiksmai niekuomet nesusiję su publika, jos dorove; jie rūpi tik tiek, kiek nušviečia charakterį. Be to, nesunku pastebėti, kad didis komedijų kūrėjas, pavyzdžiui, Molière'as, savo personažams nesistengia suteikti charakterio bruožų įvairovės. Atvirkščiai, jo veikalai nepasiduoda jokiai psichologinei analizei. Nors „Avare"* ar „Malade imaginaire"** visų veiksmų priežastis – hipostazuotas šykštumas ar hipochondrija, tai neturi nieko bendra su psichologiniais interesais. Molière'o dramos mūsų nieko nepamoko apie šykštumą ar hipochondriją; užuot paaiškinusios šiuos bruožus, juos vaizduoja vis primityviau. Jei psichologijos objektas yra vidinis empiriškai suprantamo žmogaus gyvenimas, tai Molière'o personažai netinka jai net kaip pavyzdžiai. Jo dramose charakteris atsiskleidžia saulėtoje vienintelio, visus kitus užtemdančio bruožo atokaitoje. Charakterių komedijos didybė ir remiasi šiuo žmogaus ir jo dorovės anonimiškumu, koegzistuojančiu su didžiausiu jo individualybės išsiskleidimu vienintelio bruožo aspektu. Likimas išvynioja milžinišką nusikaltusio asmens komplikacijų ritinį, o charakteris yra genijaus atkirtis į kiekvieną bandymą mitiškai pavergti žmogų, primetant jam kaltę. Komplikacija tampa paprastumu, likimas – laisve. Nes komiško personažo charakteris nėra deterministų pagaminta iškamša, o švyturys, kurio spinduliuose išryškėja jo veiksmų laisvė. Genijus įgimtos žmogaus kaltės dogmą (teiginys, kad įgimta kaltė nepanaikinama, sudaro pagonybės doktriną, o progomis įvykstantis jos atpirkimas – pagonybės kultą) supriešina su prigimtinio žmonių nekaltumo vizija. Nors ji taip pat lieka prigimties sferoje, tačiau sykiu savo esme yra taip glaudžiai susijusi su moralinėmis įžvalgomis, kaip su priešinga idėja susijusi tragedijos forma – kuri nėra vienintelė šios idėjos forma. Tačiau charakterio vizija išlaisvinančiai veikia visas formas: nors to čia negalime įrodyti, bet ji gimininga laisvei per jųdviejų artumą logikai. – Taigi charakterio bruožas nėra tinklo

---

* „Šykštuolis" *(pranc.).*

** „Tariamasis ligonis" *(pranc.).*

mazgas. Jis yra individo saulė bespalviame (anonimiškame) žmonių danguje, metanti komiško poelgio šešėlį. (Šis teiginys į patį autentiškiausią kontekstą patalpina gilią Coheno[1] įžvalgą, jog kiekvienas tragiškas veiksmas, kad ir kaip didingai jis žengtų ant koturnų, meta komišką šešėlį.)

Senovėje, viešpataujant pagoniškam tikėjimui kalte, fizionominiai ženklai, kaip ir kiti mantiniai simboliai, tarnavo vien likimo tyrimui. Fizionomika, kaip ir komedija, yra naujosios, genijaus epochos reiškiniai. Naujųjų laikų fizionomikos ryšį su senuoju pranašystės menu rodo bevaisis, morališkai vertinamasis jos sąvokų akcentas, taip pat jos stengimasis viską analitiškai komplikuoti. Šiuo požiūriu buvo teisūs tie Antikos ir Viduramžių fizionomistai, kurie suvokė, kad charakteris gali būti apibrėžtas tik keliomis pagrindinėmis, moraliai neutraliomis (pavyzdžiui, mokymo apie temperamentus) sąvokomis, ir bandė jas nustatyti.

VERTĖJO UŽDUOTIS

Prielaida, jog, norint suprasti meno kūrinį ar meninę formą, reikia atsižvelgti į suvokėją, niekada nebuvo vaisinga. Teoriniuose svarstymuose apie meną klaidinanti ir nereikalinga yra ne tik kokia nors sąsaja su konkrečia publika ar jos reprezentantais, bet ir pati „idealaus" suvokėjo sąvoka, nes jos paskirtis tėra suponuoti žmogaus būtį ir esybę. Šitaip ir pats menas suponuoja fizinę ir dvasinę žmogaus esybę – bet ne jo dėmesingumą kuriam nors kūriniui. Mat nė vienas eilėraštis nėra skirtas skaitytojui, paveikslas – žiūrovui, simfonija – klausytojams.

Ar vertimas skirtas originalo nesuprantantiems skaitytojams? Šio klausimo, rodos, pakanka, norint išsiaiškinti, kodėl mene jie nevienodai vertinami. Be to, atrodo, kad tai yra vienintelė priežastis dar kartą pasakyti „tą patį". Nes ką gi „sako" eilėraštis? Ką jis praneša? Labai mažai tam, kuris jį supranta. Jo esmė – ne pranešimas ir ne teiginiai. Tačiau norintis perteikti vertimas negali perteikti nieko kito, išskyrus pranešimą – taigi visai neesminius dalykus. Tai yra ženklas, iš kurio atpažįstami prasti vertimai. O tai, kas eilėraštyje yra anapus informacijos, ką net ir prastas vertėjas pripažįsta esant esminį dalyką – ar tai nėra visuotinai laikoma neapčiuopiamumu, paslaptingumu, „poetiškumu" – ką vertėjas gali perteikti tik tuomet, kai versdamas kuria? Iš tikrųjų tai yra antrasis blogo vertimo požymis, kurį galime apibrėžti kaip netikslų neesminio turinio perteikimą. Tokia padėtis truks tol, kol vertimas bausis tarnauti skaitytojui. Tačiau jei vertimas būtų skirtas skaitytojui, tai jam skirtas turėtų būti ir originalas. O jei originalas egzistuoja ne dėl skaitytojo, kaip tuomet reikėtų suprasti vertimą?

Vertimas yra forma. Norint suvokti jį kaip formą, reikia grįžti prie originalo, nes jame glūdi vertimo dėsnis – originalo išverčiamumas. Kūrinio išverčiamumo klausimas yra dviprasmis. Jis gali reikšti: ar tarp jo skaitytojų kada nors rasis tinkamas vertėjas? Arba, ir iš tikrųjų: ar jis iš esmės yra išverčiamas ir – pagal šios formos

reikšmę – ar jam reikia vertimo. Iš principo pirmą klausimą galima išspręsti tik problemiškai, o antrą – apodiktiškai. Tik paviršutiniškas mąstymas, paneigdamas savarankišką antrojo klausimo prasmę, paskelbtų juos esant vienodos svarbos. Tam prieštarauti reikėtų tokiu argumentu: kai kurios santykį nusakančios sąvokos išlaiko tikrą, galbūt tikriausią savo prasmę, kai jų neimama nuo pat pradžių saistyti vien su žmonėmis. Taip galima kalbėti apie neužmirštamą gyvenimą ar akimirksnį, net jei juos būtų užmiršę visi žmonės. Jei tik pati jų esmė reikalautų nepamiršti, tai šis predikatas būtų ne klaida, o tik žmonių nevykdomas reikalavimas, ir sykiu – nuoroda į sritį, kurioje jis būtų įvykdomas, – į Dievo atmintį. Analogiškai ir kalbinių darinių išverčiamumą reikėtų svarstyti net tada, kai žmonės nepajėgtų jų išversti. Juk laikantis griežtos vertimo sampratos, argi jie ligi tam tikro laipsnio iš tikrųjų nėra išverčiami? – Padarius tokią skirtį, kyla klausimas, ar privalome reikalauti kai kurių kalbinių darinių vertimo. Nes šiuo atveju galima teigti: jei vertimas yra forma, tai išverčiamumas turi būti esminis konkrečių kūrinių bruožas.

Išverčiamumas yra esminė tam tikrų kūrinių savybė. Tai nereiškia, kad vertimas yra jiems esmingai būdingas, bet kad originalo išverčiamumu reiškiasi specifinė jo reikšmė. Savaime suprantama, kad net ir pats geriausias vertimas originalui nieko nereiškia. Tačiau dėl savo išverčiamumo jis artimai susijęs su vertimu. Šis ryšys labai glaudus būtent todėl, kad originalui jis nieko nereiškia. Jis vadintinas natūraliu, o tiksliau – gyvybiniu ryšiu. Kaip gyvybės apraiškos glaudžiai susijusios su gyvuoju, neturėdamos jam jokios reikšmės, taip ir vertimas atsiranda iš originalo. Tiksliau, ne tiek iš paties jo gyvenimo, bet iš jo „išlikimo" (*Überleben*). Juk vertimas yra vėlesnis už originalą: išrinktieji reikšmingų kūrinių vertėjai niekad negyvena jų atsiradimo laiku, tad šiuo atveju vertimas žymi jų „tolesnio gyvenimo" (*Fortleben*) etapą. Mintį apie meno kūrinių tolesnį gyvenimą reikia suprasti pažodžiui, ne kaip metaforą. Net ir ribočiausio mąstymo laikais numanyta, kad gyvybė būdinga ne tik organizmams. Tačiau tuo nenorima išplėsti jos viešpatystės po netvirtu sielos skeptru, kaip bandė daryti Fechneris; juo labiau kad gyvybė negali būti apibrėžta remiantis nereikšmingais gyvūniškais aspektais, pavyz-

džiui, pojūčiais, kurie ją charakterizuoja tik kai kada. Priešingai, gyvybės sąvoka įgyja tikrąją prasmę tik tuomet, kai ji pripažįstama visam tam, kas turi savo istoriją ir nėra vien jos arena. Mat gyvybės sfera nustatoma remiantis istorija, o ne gamta, juo labiau ne tokiais kintamaisiais kaip pojūčiai ir siela. Todėl filosofui iškyla uždavinys – gamtinę gyvybę suvokti iš visuotinesnio istorinio gyvenimo pozicijų. Juk argi ne lengviau atpažinti meno kūrinių tolesnį gyvenimą nei gyvų būtybių tolesnį gyvenimą? Iškilių meno kūrinių istorija rodo, iš kokių šaltinių jie atsirado, kaip menininko gyvenimo laikais jie įgavo savo pavidalą, ir kaip apsigyvena vėlesnių kartų sąmonėje ir lieka ten, ko gero, amžinai. Šis paskutinysis periodas vadinamas šlove. Vertimai, kurie perteikia ne vien informaciją, atsiranda tada, kai tolesniame kūrinio gyvenime ateina šlovės laikai. Todėl vertimai ne tarnauja originalui, kaip apie savo darbą mėgsta teigti prasti vertėjai, o gauna iš jo pačią egzistencijos galimybę. Vertimuose originalo gyvybė kaskart išsiskleidžia vėlyviausiais ir didžiausiais žiedais.

Šį originalo išsiskleidimą, savitą ir kilnią gyvybės formą, lemia savitas ir kilnus tikslingumas. Gyvybė ir tikslingumas – jų, rodos, akivaizdus ir vis tiek pažinimui beveik neprieinamas ryšys atsiskleidžia tik tada, kai tikslo, kurio link veda visi pavieniai gyvenimo tikslai, bus ieškoma ne gyvenimiškoje, o aukštesnėje sferoje. Visų tikslingų gyvybės apraiškų, kaip ir paties tikslingumo tikslas galų gale yra ne gyvenimas, o jo esmės išraiška, jo prasmės reprezentacija. Taip ir galutinis vertimo tikslas yra parodyti vidinį vienos kalbos ryšį su kita. Jis pats negali atskleisti ar atstatyti šio paslėpto ryšio, tačiau gali jį reprezentuoti, paversdamas tikrove embrioniniu ar intensyviu būdu. Dėl bandymo perteikti numanomos prasmės embrioną ši reprezentacija įgauna savitą pobūdį, beveik neaptinkamą nebyliosios gyvybės sferoje. Nebylioji gyvybė žino kitus nuorodos būdus – analogiją, ženklą, bet ne intensyvų – t. y. anticipuojantį, užsimenantį įgyvendinimą. O minėtas vidinis kalbų ryšys reiškiasi specifiniu jų suartėjimu. Juk kalbos nėra viena kitai svetimos, o *a priori*, skyrium nuo visų istorinių santykių, artimos tuo, ką jos nori pasakyti.

Atrodytų, kad šiuo teiginiu po bergždžių lankstų grįžtame prie įprastinės vertimo teorijos. Jei vertimai įrodo kalbų gimininguma, kaip kitaip jis galėtų reikštis, jei ne vertimo kuo tiksliau perteiktais originalo forma ir prasme? Tačiau ši teorija veikiausiai negebėtų apibrėžti, kas yra tikslumas, taigi negalėtų pasakyti, kas vertime yra esminga. O iš tiesų kalbų giminingumas vertime reiškiasi kur kas giliau ir konkrečiau nei paviršutiniškas ir neapibrėžiamas dviejų literatūros kūrinių panašumas. Norint apčiuopti tikrąjį originalo ir vertimo ryšį, reikia atlikti tyrimą, kurio intencija būtų analogiška tokiai minčių sekai, kuria pažinimo kritika įrodytų atspindžio teoriją esant neįmanomą. Kaip šiais samprotavimais būtų pademonstruota, jog pažinimas – manant, kad jis glūdi tikrovės atvaizduose – ne tik nėra objektyvus, bet ir negali net pretenduoti į objektyvumą, taip galima įrodyti, kad jei vertimas savo esme siektų panašumo su originalu, jis būtų neįmanomas. Mat originalo išlikimas (jau negalėtume jo šitaip vadinti, jei jis nebūtų gyvo reiškinio kitimas ir atsinaujinimas) yra jo kaita. Kinta ir bręsta net ir fiksuoti žodžiai. Tai, kas autoriaus gyvenimo laiku buvo jo kalbos tendencija, vėliau gali pranykti, užleisdamas vietą iš kūrinio kylančioms imanentinėms tendencijoms. Kas anksčiau skambėjo naujai, vėliau gali skambėti nuvalkiotai, kas buvo įprasta, gali pasirodyti archajiška. Ieškoti šių pokyčių esmės – taip pat nuolatinės prasmės kaitos esmės – vėlesnių kartų subjektyvume, o ne pačios kalbos ir jos paminklų gyvenime, reikštų, net ir išpažįstant patį primityviausią psichologizmą, supainioti dalyko priežastį ir esmę, o griežčiau sakant – parodyti savo mąstymo impotenciją vieno iš galingiausių ir vaisingiausių istorijos procesų ignoravimu. Ir nors būtų bandoma paskutinį autoriaus plunksnos brūkštelėjimą paversti veikalo *coup de grace**, jis vis tiek neišgelbėtų mirusios vertimo teorijos. Kaip per šimtmečius visiškai pakinta didžiųjų literatūros kūrinių tonas ir prasmė, taip kinta ir gimtoji vertėjo kalba. Rašytojo žodis gyvena kartu su savąja kalba, o net ir geriausiam vertimui lemta įsilieti į jos augimą ir galiausiai pranykti. Kad verti-

* Malonės smūgis (*pranc.*) – Viduramžiais taip vadintas smūgis, kuriuo būdavo pribaigiami sunkiai sužeisti riteriai.

mas yra toli gražu ne bevaisis dviejų mirusių kalbų sulyginimas, rodo tai, jog iš visų formų būtent jam skirta patirti svetimo žodžio brandą ir savojo žodžio gimimo skausmus.

Kalbų gimininigumas vertime reiškiasi kitaip, nei miglotu kopijos ir originalo panašumu. Juk aišku, kad panašumas nebūtinai reiškia gimininigumą. Šiame kontekste gimininigumo sąvoka atitinka siauresnę šio žodžio vartoseną tik tiek, kad abi jos netiksliai apibrėžiamos kaip „ta pati kilmė"; nors, žinoma, siauresnės gimininigumo reikšmės neįmanoma apibrėžti be kilmės sąvokos. – Kas dar, be istorinių ryšių, gali byloti apie dviejų kalbų gimininigumą? Tik ne literatūros kūrinių ar jų žodžių panašumas. Viršistorinį kalbų gimininigumą rodo veikiau tai, kad kiekvienos kalbos, kaip visumos, paskirtis yra ta pati – grynoji kalba, pasiekiama ne vienos kurios kalbos, o tik visų kalbų viens kitą papildančiomis intencijomis. Nors visi skirtingų kalbų elementai, žodžiai ir sakiniai paneigia vienas kitą, pačios kalbos papildo viena kitą savo intencijomis. Norint gerai suvokti šį dėsnį – vieną iš svarbiausių kalbos filosofijos dėsnių – intencijoje reikia išskirti kalbos žyminį (*das Gemeinte*) ir žymiklį (*Art des Meinens*)[1]. Žodžių „Brot" ir „pain" žyminiai yra tie patys, o žymikliai – skirtingi. Būtent dėl skirtingų žymiklių abu žodžiai vokiečiui ir prancūzui reiškia ką kita, nėra sukeičiami vietomis, pagaliau siekia pašalinti vienas kitą. Tačiau kaip žyminiai abu žodžiai reiškia tą patį. Taigi kai šių dviejų žodžių žymikliai prieštarauja vienas kitam, savo kalbose jie papildo vienas kitą. Konkrečiau kalbant, žymiklis juose papildomas žyminiu. Atskirose, nepapildytose kalbose žyminys niekada nebūna santykinai nepriklausomas, kaip kad žodžiai ar sakiniai – jis nuolatos kinta, kol visi žymikliai pasiekia harmoniją ir suskamba grynoji kalba. Ligi tol žyminys lieka slypėti kalbose. Kai kalba pasiekia mesijinę savo istorijos pabaigą, vertimas pats pirmas užsiliepsnoja nuo amžino tolesnio kūrinių gyvenimo ir nuolatinio kalbų atgimimo. Tuo jis kas kartą iš naujo išbando šventą kalbų augimo procesą – kiek tai, kas paslėpta, yra nutolę nuo atvėrimo, kiek galima priartėti prie atverties, žinant šį nuotolį?

Žinoma, mes pripažįstame, kad vertimas nėra galutinis kalbų svetimumo įveikos būdas. Kitaip, nei laikinai šį svetimumą panai-

kinti, akimirksniu ir visiškai jį įveikti yra ne žmonių valioje arba bent jau tiesiogiai jiems nepasiekiama. Netiesiogiai prie to prisideda religijų raida, brandinanti ir daiginanti kalbose slypinčią sėklą. Nors vertimas, priešingai nei meno kūriniai, negali pretenduoti į ilgaamžiškumą, jam nedraudžiama siekti paskutinės, galutinės ir lemiamos visų kalbos darinių stadijos. Joje originalas atsiduria tarytum gaivesnėje ir tyresnėje kalbos atmosferoje, nors jis, žinoma, negali ten ilgai išgyventi, nes savo visuma jos nepasiekia, tačiau bent jau nepaprastai įsakmiai nurodo ją kaip lemtingą, nors ir neprieinamą kalbų susitaikymo ir lūkesčių išsipildymo vietovę. Perkelti jo su šaknimis į šią sritį neįmanoma, bet ją pasiekęs vertimo elementas yra daugiau nei informacija. Šį vertimo branduolį tiksliau apibrėžtume kaip tai, ko negalima dar kartą išversti. Galima paimti kiek norint vertimo informacijos ir ją išversti, bet tasai branduolys, vardan kurio dirba tikras vertėjas, liks nepaliestas. Priešingai negu originalas, jis yra neišverčiamas, nes originalo vertimo turinio ir kalbos santykis yra visiškai skirtingas. Pirmuoju atveju turinys ir kalba sudaro tam tikrą vienovę kaip vaisius ir jo odelė, o vertimo kalba supa turinį tarsi karališka mantija su plačiomis klostėmis. Vertimas nurodo didingesnę kalbą nei jo paties, todėl jo kalba neatitinka turinio, stelbia jį ir lieka jam svetima. Šis pertrūkis užkerta kelią bet kokiam turinio perteikimui, ir tuo pat metu padaro jį nereikalingą. Juk kiekvienas tam tikrame kalbos istorijos etape atsiradusio veikalo vertimas tam tikru savo turinio aspektu reprezentuoja vertimus į visas kitas kalbas. Ironiška – bet vertimas perkelia originalą į galutinesnę kalbos sritį, ir iš čia jo nepašalinsi jokiais pakartotiniais vertimais. Originalas gali tik stengtis vis iš naujo ir vis kitokiais savo aspektais pakilti ligi jos. Pavartotas žodis „ironija" neatsitiktinai primena romantikus. Jie patys pirmieji užčiuopė kūrinių gyvenimo, kurio didžiausias patvirtinimas yra vertimas, ypatumus. Tiesa, patys romantikai to beveik nesuprato, nes visą dėmesį buvo sutelkę į kritiką, kuri taip pat yra nors ir ne toks reikšmingas, bet vis dėlto realus tolesnio kūrinių gyvenimo veiksnys. Tačiau nors romantikai teoretikai vertimu beveik nesidomėjo, iš svarbiausių jų vertimų matyti, kad jie puikiai suvokė šios formos garbingumą ir juto jos esmę. – Nebūtinai stip-

riausiai tai jaučia rašytojai; daugybė pavyzdžių rodo, kad šis jausmas jiems nėra labai būdingas. Net ir literatūros istorija paneigia įprastinę nuomonę, jog žymiausi vertėjai esą rašytojai, o antraeiliai rašytojai yra ir prasti vertėjai. Daugybė didžiųjų – pavyzdžiui, Lutheris, Vossas ir Schlegelis[2] yra kur kas reikšmingesni kaip vertėjai nei kaip rašytojai, o kiti didieji – kaip Hölderlinas ir George[3], atsižvelgiant į visą jų kūrybos apimtį, o ypač į vertimus, negali būti apibūdinami vien kaip rašytojai. Kaip vertimas yra savarankiška forma, taip ir vertėjo užduotis turi būti suvokta kaip savarankiška ir aiškiai atskirta nuo rašytojo uždavinio.

Vertėjo užduotis yra kalbą, į kurią verčiama, vartoti su tokia intencija, kad joje pasigirstų originalo aidas. Tai reikšmingas vertimo ir originalaus kūrinio skirtumas; pastarojo intencija niekad nekrypsta į pačią kalbą, į jos visumą, o tik į tam tikrus kalbinius turinio kontekstus. Savo ruožtu vertimas žino nesąs kalbos girios viduryje, bet anapus jos, priešais ją; užuot brovęsis vidun, jis tik kviečia į ją originalą, kviečia į tą vienintelę vietą, kur grįžtąs aidas savojoje kalboje rezonuoja svetimos kalbos kūrinį. Palyginti su literatūros kūriniu, vertimo intencija ne tik kitur nukreipta – būtent į kalbos visumą (išeities taškas esti svetimos kalbos tekstas) – bet kita yra ir pati intencijos prigimtis. Rašytojo intencija yra naivi, pirminė, vaizdinė, o vertėjo – išvestinė, galutinė, ideali. Esminis ir vyraujantis vertėjo darbo motyvas – daugybės kalbų susiliejimas į vieną tikrąją kalbą, kurioje niekad nesusikalbėtų du atskiri sakiniai, kūriniai, nuomonės – nes jie, šiaip ar taip, liktų priklausomi nuo vertimų, tačiau tarpusavyje sutartų pačios kalbos, taikiai papildančios viena kitą savo žymikliais. Jei egzistuoja tiesos kalba, be pastangų ir tyliai sauganti didžiausias paslaptis, kurias atskleisti stengiasi visi mąstytojai, tai ši tiesos kalba yra tikroji kalba. Būtent ši kalba – ją pajusti ir aprašyti yra vienintelė tobulybė, kurios gali tikėtis filosofas – koncentruotu pavidalu išreikšta vertimuose. Nėra nei filosofijos, nei vertimo mūzų, tačiau filosofija ir vertimas vis dėlto nėra profaniški dalykai, kad ir kaip tai norėtų įrodyti sentimentalūs menininkai. Egzistuoja filosofijos genijus, kurio esminis požymis yra vertimuose švystelinčios tikrosios kalbos ilgesys. „Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême:

penser étant écrire sans accessoires, ni chuchotement mais tacite encore l'immortelle parole. La diversité, sur tere, des idiomes empêche personne de proférer les mots qui, si non se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité".* Jei filosofas galėtų tiksliai įvertinti tai, ką šiais žodžiais apčiuopia Mallarmé, tuomet tikrosios kalbos daigus maitinantis vertimas būtų pusiaukelėje tarp literatūrinės kūrybos ir teorijos. Palyginti su jais, vertimo forma gali pasirodyti ne tokia griežta ir ryški, tačiau istorijoje ji palieka neką menkesnį pėdsaką.

Tokioje šviesoje žvelgiant į vertėjo užduotį, jos sprendimo būdams gresia pavojus paskęsti neperregimose tamsybėse. Iš tiesų jo užduotis – vertimu subrandinti grynosios kalbos grūdą – atrodo esanti neišsprendžiama ir nepasiekiama jokiais būdais. Juk kai prasmės perteikimas tampa neesminiu dalyku, argi vertėjui neišmušamas pagrindas iš po kojų? Būtent tai yra negatyvi visų ankstesnių samprotavimų prasmė. Ištikimybė ir laisvė – atitinkančio prasmę perteikimo laisvė ir jai paklūstanti ištikimybė originalo žodžiui – bet kurioje diskusijoje apie vertimą yra pasenusios sąvokos. Jie nebepanaudojami teorijoje, kuri iš vertimo reikalauja ne prasmės perteikimo. Tradicinėje vartosenoje šios sąvokos nuolatos ir amžinai prieštarauja viena kitai. Juk iš tikrųjų, argi ištikimybė originalui gali padėti perteikti prasmę? Tikslus pavienio žodžio vertimas beveik niekad negali atkurti prasmės, kurią jis turėjo originale. Poetinė to žodžio reikšmė nesiriboja žyminiu, bet atsiranda iš žyminio ir žymiklio sąsajos jame. Sakoma, jog žodžiai turi tam tikrą emocinę tonaciją. Sintaksės lygmenyje pažodiškumas sužlugdo bet kokį prasmės perteikimą ir grasina nuvesti tiesiai į beprasmybę. Devynioliktasis šimtmetis kaip tokio siaubingo pažodinio vertimo pavyzdį prieš akis turėjo Hölderlino verstą Sofoklį. Nesunku suvokti, kad ištikimybė originalo formai labai kliudo perteikti prasmę. Todėl pažodiškumo reikalavimas neturi būti kildi-

---

* Kalbos yra netobulos todėl, kad jų daug, trūksta viršiausios kalbos: galvoti reiškia rašyti be rašiklių ir net nešnabždant, nemirtingas žodis vis tiek lieka nebylus; šnektų įvairovė žemėje trukdo tarti žodžius, kurie kitu atveju išsyk materializuotųsi kaip tiesa. (*Pranc.*)

namas iš siekimo išlaikyti prasmę. Jam kur kas parankesnė (kūriniui ir kalbai, žinoma, nelyginamai mažiau) – nežabota prastų vertėjų laisvė. Tad šį reikalavimą, kurio pateisinimas akivaizdus, o priežastis – anaiptol ne, būtina suvokti prasmingesniame kontekste. Norint suklijuoti sudužusį indą, tik šukių kontūrai turi visiškai atitikti vienas kitą, o jų formos gali būti ir skirtingos; taip ir vertimas, užuot stengęsis prilygti originalo formai, turi mėginti savoje kalboje su meile atkartoti pastarojo žymiklį, idant mes pamatytume, jog abu jie, nelyginant indo šukės, yra didesnės kalbos fragmentai. Būtent todėl vertimas privalo atsisakyti ketinimo ką nors pranešti, didžiąja dalimi atsisakyti prasmės. Originalas jam turi būti svarbus tik ta prasme, kad jis jau atleido vertėją ir jo tekstą nuo turinio perteikimo pareigos ir tvarkos. Ir vertinimo srityje galioja tiesa: *Pradžioje buvo Žodis*. Tačiau vertimo kalba gali, netgi privalo nutolti nuo prasmės tam, kad originalo *intentio*joje suskambėtų ne kaip turinio perteikimas, o kaip harmonija, kaip originalo kalbos papildymas, kaip savita *intentio*. Didžiausias vertimo pagyrimas – ypač jam tik atsiradus – yra ne tas, jog jis skaitomas nelyginant originalus tos kalbos tekstas. Kur kas labiau vertimą giria ištikimybė, laiduojama pažodiškumo, ir jį persmelkiantis kalbos papildymo ilgesys. Geras vertimas yra permatomas; jis neužstoja, netemdo originalo ir leidžia grynajai kalbai (savo pačios terpėje) tarsi susifokusuoti, kad dar skaisčiau nušvistų originalas. Tai pasiekiama pirmiausia pažodiniu sintaksinių darinių vertimu. Būtent pažodiškumas įrodo, kad pirminė vertėjo darbo medžiaga yra ne sakinys, o žodis. Juk jei sakinys – siena, užstojanti originalo kalbą, tuomet pažodiškumas joje yra arkada.

Vertimo ištikimybės ir laisvės, nuo seno laikomų viena kitai prieštaraujančiomis tendencijomis, nesutaiko net ir nuodugnesnė jų interpretacija. Atvirkščiai – ji tarsi pateisina tik ištikimybę. Nes kuo gi remiasi laisvė, kai į prasmės perteikimą nebežiūrima kaip į esminę užduotį? Tik tuomet, kai kalbos darinio prasmė prilyginama turiniui, už šio ribų – gana artimas ir vis dėlto nepasiekiamai tolimas, paslėptas ar įžvelgiamas, bejėgis ir stipresnis – lieka galutinis, lemiamas elementas. Visose kalbose ir visuose jų dariniuose šalia to, kas yra perteikiama, egzistuoja tai, kas neperteikiama, –

kas priklausomai nuo konteksto gali būti simbolizuojančiu ar simbolizuojamu elementu. Pirmasis jis būna tik baigtiniuose kalbų dariniuose; antrasis – pačių kalbų tapsmo procese. O tai, kas šiame tapsme bando save vaizduoti ar net atkurti, ir yra grynosios kalbos branduolys. Gyvenime, nors ir paslėptu ar fragmentišku pavidalu, jis yra simbolizuojamas, o kalbiniuose deriniuose – simbolizuojantis elementas. Kadangi galutinę esmę, kuri yra ne kas kita kaip grynoji kalba, su kalbomis sieja vien jų materija ir josios pokyčiai, kalbos dariniuose ji randama sumišusi su sunkiomis ir svetimomis reikšmėmis. Pašalinti priemaišas, simbolizuojantį elementą padaryti simbolizuojamu, iš kalbinės kaitos išgauti suformuotą grynąją kalbą – tai milžiniška ir vienintelė vertimo turima galia. Šioje grynojoje kalboje, kuri nieko nereiškia ir nieko neišreiškia, tačiau kaip bereikšmis ir kūrybingas žodis yra visų kalbų intencija, visas turinys, visa prasmė ir intencija patenka į lygmenį, kuriame jiems lemta išnykti. Būtent jis iš naujo ir rimčiau pateisina laisvą vertimą. Jį laiduoja jau ne turinio prasmė – nes nuo jos išsivaduoti reikalauja ištikimybė originalui – o pati vertimo kalboje glūdinti grynoji kalba. Išlaisvinti ją iš svetimos kalbos tremties, iš kūrinio kalėjimo ir yra vertėjo užduotis. Jos labui jis nugriauna sutrūnijusius savosios kalbos aptvarus. Lutheris, Vossas, Hölderlinas, George praplėtė vokiečių kalbos ribas. – Pakitusį originalo ir vertimo santykių vaidmenį galime pavaizduoti tokiu palyginimu. Kaip liestinė susiliečia su apskritimu tik viename taške, ir kaip šis susilietimas – bet ne taško vieta – nustato dėsnį, pagal kurį ji toliau tęsiasi į begalybę, taip ir vertimas tik probėgšmiais, viename mažyčiame taškelyje paliečia originalo prasmę, kad paskui pagal ištikimybės dėsnį keliautų savuoju kalbos judėjimo laisvės atveriamu keliu. Tikrą šios laisvės reikšmę, nors ir jos neįvardindamas ir nepagrįsdamas, apibūdino Rudolfas Pannwitzas[4]. Jo samprotavimai, išdėstyti knygoje „europos kultūros krizė", kartu su Goethes pastabomis „Divanui" yra geriausia, kas Vokietijoje parašyta apie vertimo teoriją. Pannwitzas sako: „net ir geriausi mūsų vertimai remiasi klaidingu principu. jie nori indų, graikų ar anglų kalbas išversti į vokiečių kalbą užuot ją pačią išvertę į indų graikų ar anglų. jie kur kas labiau gerbia savosios kalbos papročius nei sve-

timo kūrinio dvasią... esminė vertėjo klaida ta kad jis konservuoja atsitiktinę savosios kalbos būklę užuot su svetimos kalbos pagalba ją smarkiai išjudinęs. ypač versdamas iš labai tolimos savajai kalbos vertėjas turi skverbtis ligi pirminių kalbos elementų net ligi žodžio vaizdo ir garso susiliejimo. jis turi savąją kalbą išplėsti ir patobulinti svetimąja. sunku nustatyti kokiu mastu tai įmanoma ir kiek kalba gali kisti. kalba skiriasi nuo kitos beveik tik tiek kiek tarmė nuo tarmės bet tik tuo atveju kai į jas žiūri ne lengvabūdiškai o pakankamai rimtai".

Originalo išverčiamumas objektyviai lemia, kiek vertimas pajėgus atitikti šios formos esmę. Juo prastesnė originalo kalba, juo žemesnis jos rangas ir juo daugiau turinio ji perpasakoja – tuo mažiau iš jo gali laimėti vertimas, kol galų gale prasmės viršsvoris, užuot tapęs svertu, iškeliančiu tobulos formos vertimą, nugramzdina jį į dugną. O juo kūrinys tobulesnis, tuo labiau jis išverčiamas, kad ir kaip probėgšmiais būtų paliečiama jo prasmė. Savaime suprantama, kad tai tinka tik originalams. Savo ruožtu vertimai yra neišverčiami ne dėl sunkumo, bet dėl to, kad prasmė paliečiama pernelyg skubriai. Pastarąjį, o ir visus kitus esminius šios teorijos aspektus patvirtina Hölderlino, ypač abiejų Sofoklio tragedijų vertimai. Juose kalbos dera taip tobulai, jog kalba paliečia prasmę tik vos vos, tarsi vėjas Eolo arfą. Hölderlino vertimai yra šios formos provaizdžiai; net ir su tobuliausiais tų pačių tekstų vertimais jie sutinka kaip provaizdis su modeliu; tai įrodo Hölderlino ir Rudolfo Borchardto trečiosios pitinės Pindaro odės vertimų palyginimas. Todėl būtent Hölderlino vertimuose slypi nepaprastas, pirminis visų vertimų pavojus – kad taip išplėstos ir suvaldytos kalbos vartai užsitrenks ir paliks vertėją gūdžioje tyloje. Sofoklio vertimai buvo paskutinis Hölderlino darbas. Juose prasmė krinta į vieną bedugnę po kitos, grasindama visai pranykti neišmatuojamose kalbos gelmėse. Tačiau kritimą įmanoma sustabdyti. Tiesa, tai galioja tik sakraliniam tekstui, kuriame prasmė nebėra kalbos ir apreiškimo upių takoskyra. Kai tekstas tiesiogiai, be tarpininkaujančios prasmės, visu savo pažodiškumu priklauso tikrajai kalbai, tiesai arba mokymui, jis visas išverčiamas – jau ne jo paties, bet kalbų labui. Šventasis tekstas reikalauja iš vertimo beribio pasitikėjimo,

idant taip pat lengvai, kaip originale sutapo kalba ir apreiškimas, vertime interlineariškai sutaptų laisvė ir pažodiškumas. Juk tam tikru mastu visi (didžiausiu, žinoma, šventieji) raštai tarp eilučių slepia galimą savo vertimą. Interlinearinė šventojo teksto versija[5] yra visų vertimų provaizdis arba idealas.

GOETHES „PASIRINKTOSIOS GIMINYSTĖS"

Julai Cohn

I

Kas renkasi aklai, tam į akis muša aukojimo dūmai.

KLOPSTOCKAS

Egzistuojantys veikalai apie literatūros kūrinius literatūrinių tyrinėjimų nuodugnumą rekomenduoja priskirti veikiau filologiniam, o ne kritiniam interesui. Todėl šio Goethes „Pasirinktųjų giminysčių" aiškinimo (kuriame aptariamos ir atskiros detalės) intencija lengvai gali būti suprasta klaidingai. Gali pasirodyti, kad tai yra komentaras; tačiau jis sumanytas kaip kritika. Kritika ieško meno kūrinio tiesos turinio (*Wahrheitsgehalt*), o komentaras – jo dalykinio turinio (*Sachgehalt*). Jų santykius nustato pagrindinis literatūros dėsnis, anot kurio, juo reikšmingesnis veikalo tiesos turinys, tuo nepastebimiau ir glaudžiau jis susijęs su dalykiniu turiniu. Taigi jei ilgiausiai išlieka būtent tie darbai, kurių tiesos turinys giliausiai nugrimzdęs dalykiniame turinyje, tai išliekančio veikalo realijas stebėtojas mato juo aiškiau, kuo labiau jos išnykusios iš esamo pasaulio. Tačiau iš pirmo žvilgsnio dalykinis turinys ir tiesos turinys, kurie ankstesniuoju veikalo gyvavimo laikotarpiu buvo vieningi, toliau gyvuodami atsiskiria, kadangi antrasis visada lieka pasislėpęs, o pirmasis iškyla į paviršių. Todėl išankstine kiekvienos vėlesnės kritikos sąlyga vis labiau tampa krintančių į akis ir stebinančių momentų – dalykinio turinio interpretacija. Jį galima prilyginti paleografui, tiriančiam pergamentą, kurio išblukęs tekstas padengtas ryškesniu raštu, besiremiančiu senuoju tekstu. Kaip paleografas turi pradėti nuo vėlesnio rašto skaitymo, taip kritikas pradeda nuo komentavimo. Akimoju iš to atsiranda neįkainojamas jo sprendimo kriterijus: tik dabar jis gali kelti esminį kritinį klausimą, ar tiesos turinio regimybė (*Schein*)[1] turi būti dėkinga dalykiniam turiniui, ar šio turinio gyvenimas – tiesos turiniui. Mat atsiskirdami jie nulemia, ar kūrinys yra nemirtingas. Šia pras-

me veikalo istorija rengia jo kritiką, o istorinė distancija padidina jos galią. Jei, palyginimo dėlei, įsivaizduosime augantį veikalą kaip liepsnojantį laužą, tai komentatorius stovi prieš jį nelyginant chemikas, o kritikas – nelyginant alchemikas. Pirmojo analizės objektai yra vien medis ir pelenai, o antrajam tiktai pati liepsna yra mįslė: gyvybės mįslė. Todėl kritikas tiria tiesą, kurios gyva liepsna plaikstosi virš sunkių praeities pliauskų ir lengvų patirties pelenų.

Rašytojui ir jo amžininkų publikai paslėpta lieka ne pati veikalo realijų egzistencija, bet jų prasmė. Kadangi veikalo amžinybė išryškėja tik prasmės fone, visa tuometinė kritika, kad ir kokia didi ji būtų, apčiuopia vien judančią, o ne pastovią tiesą, vien laikiną poveikį, o ne amžiną būtį. Nors realijos ir turi neįkainojamos vertės veikalo interpretacijai, vargu ar reikia sakyti, kad Goethes kūrybos negalima nagrinėti taip, kaip nagrinėjama Pindaro kūryba. Kažin ar buvo kita epocha, kuriai labiau nei Goethes laikams buvo svetima mintis, jog svarbiausias būties turinys atsispindi daiktų pasaulyje, dar daugiau – kad, nepasireiškę jame, jie nepasiekia pilnatvės. Kritiniai Kanto veikalai ir Basedowo „Pradžiamokslis"[2] – pirmieji, skirti tuometinės patirties prasmei, o antrasis jos žiūrai (*Anschauung*) – skirtingu, tačiau vienodai įtikinamu būdu liudija jų turinio skurdumą. Šiame lemiamame vokiško – o gal ir europinio – Švietimo bruože galima įžiūrėti dvi jo prielaidas: Kanto darbus ir Goethes kūrybą. Kaip tik tuo metu, kai buvo baigti Kanto veikalai ir nubraižytas kelio per sunykusį tikrovės mišką žemėlapis, Goethe pradėjo ieškoti amžinojo augimo sėklos. Atsirado klasicizmo kryptis, kuri labiau stengėsi suvokti ne etiką ir istoriją, o mitą ir filologiją. Šis mąstymas rėmėsi ne besivystančiomis idėjomis, o suformuotais, gyvenime ir kalboje išsaugotais turiniais. Po Herderio ir Schillerio šio judėjimo vadovais tapo Goethe ir Wilhelmas von Humboldtas[3]. Nors naujas dalykinis turinys, išryškėjęs vėlyvojoje Goethes kūryboje, nebuvo suprastas amžininkų – ten, kur jis, skirtingai nuo „Divano"[4], nebuvo pabrėžiamas, – bet šitai atsitiko, priešingai nei atitinkamų reiškinių Antikoje atveju, todėl, kad patsai dalykinio turinio ieškojimas jiems buvo tapęs svetimu dalyku.

Kad ir kaip aiškiai didžiausi Švietimo protai nujautė turinį ir suprato patį dalyką, jie nepajėgė pakilti ligi dalykinio turinio žiūros – tai visiškai aiškiai matyti iš jų požiūrio į santuoką. Jos, kaip vienos stipriausių ir konkrečiausių žmogiško gyvenimo turinio išraiškų atžvilgiu anksčiausiai, dar Goethes „Pasirinktosiose giminystėse", pasireiškia nauja, į sintetinę turinių žiūrą nukreipta poeto mintis. Kanto santuokos apibrėžimas, randamas „Papročių metafizikoje", dažnai aiškintas kaip griežto šabloniškumo pavyzdys arba seniokiško vėlyvojo Kanto laikotarpio keistenybė, yra didingiausias produktas nepaperkamai ištikimo pačiam sau *ratio**, kuris į dalyko esmę įsiskverbia nepalyginti giliau nei sentimentalus gudragalviavimas. Ir nors patsai turinys, kuris atsiveria tik filosofinei žiūrai – teisingiau, filosofinei patirčiai – lieka neprieinamas jiems abiem, tačiau vieną jis nuveda į bedugnę, o kitam suteikia pagrindą, ant kurio statomas tikrasis pažinimas, skelbiantis, kad santuoka yra „dviejų skirtingos lyties asmenų sąjunga, visam gyvenimui įtvirtinanti abipusę lytinių atributų nuosavybę. – Vaikų pradėjimas ir auklėjimas yra nuolatinis gamtos tikslas; tam ji įskiepijo abiejų lyčių tarpusavio potraukį. Tačiau ši sąjunga yra teisėta ir tuomet, kai vedęs žmogus savo priedermės nebevykdo; priešingu atveju nustojus gimdyti vaikus, tuojau savaime iširtų ir santuoka". Žinoma, didžiausia filosofo klaida buvo ta, kad iš šio santuokos prigimties apibrėžimo jis manė galėsiąs netiesiogiai išvesti jos, kaip papročio, galimybę ar net būtinybę, ir taip įtvirtinsiąs jos juridinį realumą. Iš konkrečios santuokos prigimties išvedamas tik jos sugedimas – tai netikėtai pasirodo glūdint Kanto tezėje. Būtent tas yra svarbiausia: išvestinis turinys niekados neatitinka realios būklės, bet jis turi būti suvokiamas kaip tą padėtį vaizduojantis antspaudas. Kaip antspaudo forma neišvedama iš jo medžiagos – vaško, neišvedama iš antspaudavimo tikslo, netgi iš paties spaudo (nes jame įgaubta yra tai, kas antspaude yra išgaubta), kaip ji suvokiama tik tam, kuris jau turi antspaudavimo patirtį, ir akivaizdi vien žinančiam vardą, kurį inicialai tik nurodo, taip dalyko turinys neišvedamas nei iš jo sandaros, nei iš jo

* Čia: protas *(lot.)*.

tikslo žinojimo ir netgi ne iš paties turinio nuojautos, o suvokiamas vien filosofinės dieviško jo įspaudo patirties būdu, akivaizdus tik palaimingos dieviško vardo žiūros metu. Tuo būdu tobula egzistuojančių daiktų dalykinio turinio įžvalga galiausiai sutampa su tiesos turinio įžvalga. Tiesos turinys sutampa su dalykiniu turiniu. Tačiau jų skyrimas – sykiu veikalo komentaro ir kritikos skyrimas – nėra beprasmis, nes niekur kitur betarpiškumo siekimas nėra painesnis nei šiuo atveju, kadangi dalyko, jo tikslo tyrimas, o ir jo turinio nuojauta, turi būti ankstesni už bet kokią patirtį. Tokia konkrečia santuokos paskirtimi ir baigiama Kanto tezė – didinga suvokimu, kad nieko nenujaučia. O gal, pralinksminti jo teiginių, mes pamirštame, kas eina prieš juos? Minėtos pastraipos pradžia skamba taip: „Lytinis bendrumas (*commercium sexuale*) yra abipusis naudojimasis kito žmogaus lytiniais organais ir sugebėjimais (*usus membrorum et facultatum sexualium alterius*) – natūralus (kuriuo gali būti pradėtos tos pačios rūšies būtybės) arba nenatūralus naudojimasis (tos pačios lyties asmens arba ne žmonių rūšies gyvūno)". Taip sako Kantas. Jei šalia šios ištraukos iš „Moralės metafizikos" padėtume Mozarto „Burtų fleitą", tai jie atstovautų, ko gera, kraštutiniausioms ir drauge griežčiausioms ano amžiaus pažiūroms į santuoką. Juk „Burtų fleitos" tema, kiek apskritai įmanoma operoje, yra santuokinė meilė. Rodos, kad tą ne visai suprato net ir Cohenas, kurio iškiliame vėlyvajame darbe apie Mozarto operų tekstus susitinka abu minėti veikalai. Operos turinys yra ne tiek mylinčiųjų ilgesys, kiek sutuoktinių tvirtybė. Ugnį ir vandenį jie turi įveikti ne tik tam, kad laimėtų vienas kitą, bet ir tam, kad amžiams liktų kartu. Nors masonybės dvasia ir turėjo panaikinti visus materialius ryšius, tačiau čia dalykinio turinio nuojauta įgavo gryniausią savo išraišką ištikimybės jausmu.

Ar „Pasirinktosiose giminystėse"[5] Goethe tikrai yra arčiau dalykinio santuokos turinio nei Kantas ir Mozartas? Tą reikėtų iš karto paneigti, jei mes, sekdami Goethes tyrinėtojų pulku, traktuotume Mitlerio žodžius kaip autoriaus mintis. Šitokiai nuomonei nėra jokių prielaidų, o jos atsiradimo priežastys perdėm aiškios. Juk svaigstantis žvilgsnis ieškojo atramos šiame nepastoviame tarsi sūkurys pasaulyje. Tai buvo tik pagiežingo rėksnio žodžiai, ir skai-

tytojai džiaugėsi galėdami suprasti juos taip, kaip perskaitė. „Kiekvienas, kuris užsipuola santuoką, – sušuko jis, – kuris žodžiu ar veiksmu ardo doros visuomenės pagrindą, turės reikalo su manimi, o jei aš nepajėgsiu jo nugalėti, tai nutrauksiu su juo visus ryšius. Santuoka yra kultūros pradžia ir viršūnė. Šiurkščiuosius ji padaro švelniais, o išsilavinęs žmogus neturi geresnės progos parodyti savo švelnumo. Ji turi būti nepanaikinama, nes teikia tiek daug laimės, kad, palyginti su ja, viena kita nelaimė nieko nereiškia. Ir kam kalbėti apie nelaimę? Ji – tik nekantrumas, retkarčiais apimantis žmogų, kuriam tuomet patinka jaustis nelaimingam. O kai tik tas akimirksnis praeina, jis jau galvoja esąs laimingas, kad toks ilgas ryšys dar išlieka. Skyryboms nėra jokios rimtos priežasties. Žmogiškoji būklė aprėpia tiek kančių ir džiaugsmų, kad neįmanoma suskaičiuoti, kiek sutuoktiniai yra skolingi vienas kitam. Tai begalinė skola, grąžinama tik amžinybėje. Aš tikiu, jog kartais gali būti nepatogu, bet būtent taip ir turi būti. Juk argi mes nesame susituokę ir su sąžine, nuo kurios dažnai norėtumėme išsivaduoti, nes ji yra žymiai nepatogesnė nei bet kuris vyras ar moteris?" Čia turėtų susimąstyti net ir tie, kurie nepastebi arkliškos moralizuotojo kanopos įspaudo: kad Goethei, kuris, prireikus išprašyti lauk abejotiną asmenį, ne kartą įrodė esąs gana neskrupulingas, niekad nebūtų atėję į galvą akcentuoti šių Mitlerio žodžių. Priešingai – pažymėtina, kad šią santuokos filosofiją dėsto vyriškis, kuris pats yra nevedęs ir iš visų ratelio vyrų pats menkiausias. Kai jis svarbesnėmis progomis prasižioja, tai šneka nei į tvorą, nei į mietą – per naujagimio krikštynas ar per paskutinį Otilijos pasimatymą su draugais. Jei ten jo kalbų neskoningumas pajuntamas iš jų poveikio, tai po garsiosios santuokos apologijos Goethe rašo: „Taip gyvai jis kalbėjo ir būtų dar ilgai kalbėjęs". Iš tikrųjų tokią kalbą, Kanto žodžiais tariant – „pasibjaurėtiną kratinį", „sudaigstytą" iš nepagrįstų humanitarinių maksimų ir drumzlinų, apgaulingų teisinių instinktų, galima tęsti be galo. Visi turėjo pastebėti jos purvinumą, abejingumą sutuoktinių gyvenimo tiesai. Viskas suvedama į taisykles. Bet iš tiesų santuoka nėra pateisinama juridiškai, tai yra, kaip institucija, o tik kaip meilės gyvavimo išraiška, kuri pagal savo prigimtį veikiau randama ne gyvenime, o mirtyje.

Tačiau šiame veikale rašytojas neišvengė teisinių normų poveikio. Juk jis, priešingai nei Mitleris, norėjo ne pagrįsti santuoką, o parodyti tas jėgas, kurios pasireiškia jai žlungant. Savaime suprantama, kad tai mitinės teisės galios, o joms santuoka – tik nebepaslepiamo žlugimo procesas. Santuokos nutraukimas yra pragaištingas būtent todėl, kad jį sukelia ne pačios aukščiausios galios. Ir tik šioje prabudintoje nelaimėje glūdi neišvengiamas proceso žiaurumas. Tačiau tuo Goethe iš tikrųjų palietė santuokos turinį. Net jei neketino jo rodyti neiškraipytai, jis tikrai giliai suprato yrantį ryšį. Tik žlungantis ryšys tampa teisiniu (toks jis atrodo Mitleriui). Goethei niekada nebuvo atėję į galvą pagrįsti santuokos šeimos teise – nors jis, be abejo, niekad aiškiai nesuprato moralinių šio ryšio konstantų. Santuokos moralumas, tvirčiausias ir slapčiausias jos pamatas jam tikrai buvo bent jau neabejotinas. Tai, ką jis, priešindamas moralei, nori išreikšti grafo ir baronienės gyvenimo būdu, yra ne tiek nemoralumas, kiek niekingumas. Tai įrodo faktas, kad šiuodu personažai neįsisąmoninę nei moralinės dabartinio jų ryšio, nei juridinės nutraukto ryšio prigimties. – Santuoka nėra „Pasirinktųjų giminysčių" tema. Romane niekur nerasi dorovinių jos galių. Iš pat pradžių jos vaizduojamos nykstančios nelyginant krantas po potvynio banga. Santuoka čia ne moralinė problema, ir ne socialinė. Ji nėra buržuazinio gyvenimo forma. Ją nutraukus visa, kas žmogiška, virsta regimybe, ir tik mitiškumas lieka jos esmė.

Žinoma, iš pirmo žvilgsnio atrodo, kad tai netiesa – juk jokioje santuokoje neįmanomas aukštesnis dvasingumas kaip toje, kur net ir žlugimas neįstengia susilpninti sutuoktinių dorovės. Tačiau išsiauklėjimo (*Gesittung*) sferoje kilnumas priklauso nuo asmens ryšio su išraiška. Juo suabejojama kiekvieną kartą, kai kilnus posakis neatitinka asmens. Šis dėsnis, kurio galiojimą vadindami visuotiniu labai klystume, vis dėlto peržengia išsiauklėjimo sferos ribas. Nors ir neabejotinai egzistuoja išraiškos sričių, kurių turinys yra vertingas nepriklausomai nuo jas kuriančio asmens valios (ir išties didingiausias), tačiau plačiausia prasme suprantamos laisvės būtina sąlyga lieka nepažeidžiama. Laisvės sričiai priklauso ir individualios išsiauklėjimo apraiškos, ir individualus dvasios

reiškimasis – visa tai, kas vadinama išsilavinimu (*Bildung*). Jis pirmiausia reiškiasi tarp artimų draugų. Ar šis pasireiškimas iš tikrųjų atitinka jų situaciją? Mažiau abejonių atneštų laisvę, mažiau tylos – aiškumą, mažiau atlaidumo – apsisprendimą. Taigi išsilavinimas išlaiko vertę tik ten, kur gali laisvai reikštis. Tą aiškiai parodo ir romano siužetas.

Svarbiausi jo veikėjai, išsilavinę žmonės, beveik neturi jokių prietarų. Jei Eduardas retkarčiais pasirodo esąs prietaringas, iš pradžių tai pasireiškia tik priimtinesne prisirišimo prie laimingų ženklų forma; ir tik banalesnio būdo Mitlerį, nepaisant savimi patenkinto elgesio, matome iš tikrųjų prietaringai bijantį blogų ženklų. Ne dėl pamaldaus, bet dėl prietaringo drovumo jis vienintelis nedrįsta įžengti į kapines, tuo tarpu bičiuliams neatrodo, kad vaikščioti ir šeimininkauti jose būtų peiktina ar draudžiama. Nesvarstydami ir nieko nepaisydami jie suramsto antkapius į bažnyčios sieną ir atlaisvina plotą, kurį kerta takelis, palikdami jį dvasininkui užsėti dobilais. Neįsivaizduojama, kaip galima radikaliau išsivaduoti iš tradicijos – protėvių kapų, kurie ne tik mitine, bet ir religine prasme yra gyvųjų gyvenimo pagrindas. Kurlink veda taip veikiančių asmenų laisvė? Užuot atskleidusi jiems naujas perspektyvas, ji daro juos aklus baugių dalykų realumui. Taip atsitinka todėl, kad ši laisvė jiems per didelė. Vien stiprus ryšys su ritualu – pavadinto prietaru tik tuomet, kai ištrauktas iš konteksto jis toliau gyvuoja kaip rudimentas – tiems žmonėms gali pažadėti atspirtį prieš gamtą, kurioje jie gyvena. Kupina antžmogiškų galių (tokia būna tik mitinė gamta), ji grėsmingai įsijungia į žaidimą. Kieno, jei ne jos jėga, šaukia dvasininką, kapinių lauke auginusį dobilus? Kas, jei ne ji, blyškia šviesa apšviečia išpuoštą veiksmo vietą? Būtent tokia šviesa tiesiogine ar perkeltine prasme vyrauja visame kraštovaizdyje. Jo niekad nenušviečia saulės spinduliai. Nors ir daug kalbama apie gėrybes, niekad neužsimenama apie pasėlius arba valstiečių darbus, dirbamus dėl išgyvenimo, o ne dėl grožio. Vienintelė tokio pobūdžio užuomina – stebimas vynuogių derliaus valymas – veda mus tolyn nuo veiksmo vietos į baronienės dvarą. Ir juo aiškiau prabyla magnetinė žemės gelmių jėga. „Spalvų teorijoje" – galbūt

net panašiu laiku – Goethe apie ją sako, kad atidžiajam gamta „niekada nėra mirusi ar nebyli; net ir sustingusiam žemės kūnui ji skyrė patikėtinį, metalą, iš kurio mažiausios dalelytės matyti, kas vyksta visoje rūdos masėje". Goethes žmonės bendrauja su šia jėga, ir žaisdami su apačia jaučia tokį patį pasitenkinimą, kaip ir žaisdami su viršumi. Tačiau atkaklios jų pastangos pagražinti šią jėgą tėra viso labo tragiškos scenos kulisų keitimas. Taip ironiškai kaimo aukštuomenės gyvenime reiškiasi slapta galia.

Ji reiškiasi ir telūriniais, ir vandeniniais pavidalais. Nė vienai akimirkai ežeras nepaslepia pragaištingos savo prigimties po negyvu veidrodiniu paviršiumi. Būdinga, kad senesnė kritika kalba apie „demoniškai šiurpų likimą, viešpataujantį virš pramogų ežero". Vanduo kaip chaotiškas gyvenimo elementas šiuo atveju graso ne grėsmingomis, žmogų paskandinančiomis bangomis, o mįslinga, jam prapultį ruošiančia ramybe. Kiek tik siekia likimo valdžia, mylimųjų laukia prapultis. Atsisakę tvirtos žemės palaiminimo, jie patenka į glėbį bedugnei, kuri stovinčiuose vandenyse rodosi esanti pirmykštė. Mes matome, kaip ši sena bedugnės galia juos tiesiogine žodžio prasme užburia. Juk pamažu plaunantys sausumą vandenys susijungia ir vėl atsiranda kadaise čia buvęs kalnų ežeras. Visa tai kuria pati gamta, kuri žmonių rankose tampa antžmogiškai aktyvi. Iš tikrųjų: netgi vėjas, „nešantis valtelę platanų link, – kandžiu „Bažnyčios laikraščio" recenzento spėjimu, – pakyla turbūt žvaigždėms įsakius".

Gamtos galią išreikšti priversti patys žmonės; jie niekur negali jos visiškai atsikratyti. Šitai konkrečiai pagrindžia visuotinį įsitikinimą, jog nė vieno literatūrinio kūrinio personažo negalima vertinti moralės požiūriu. Ir ne todėl, kad jų, kaip tai atsitinka žmonių atveju, moralės vertinimas pranoks žmogišką įžvalgumą, o todėl, kad pats tokio vertinimo pagrindas neginčijamai draudžia taikyti jį personažams. Moralinė filosofija yra įtikinamai įrodžiusi, jog literatūros personažas visad yra per skurdus ir per turtingas, kad būtų vertinama jo moralė. Taip vertinami gali būti tik žmonės. Romano personažai skiriasi nuo jų tuo, kad yra visiškai priklausomi nuo gamtos. Todėl reikia ne būti doroviškai aukščiau už juos, o suvokti tai, kas vyksta moraliniu aspektu. Kvailai atrodo migloti

Solgerio[6], o vėliau ir Bielschowskio[7] moraliniai skonio vertinimai (niekados neturėję išvysti dienos šviesos), pateikti tada, kai jie dar galėjo sulaukti plojimų. Eduardas viską daro ne iš dėkingumo. Ir kur kas akyliau nei aniedu žvelgia Cohenas; savo „Estetikoje" jis teigia, jog beprasmiška izoliuoti Eduardo figūrą nuo romano visumos. Jo nepatikimumas, netgi šiurkštumas yra trumpalaikės abejonės dėl prarasto gyvenimo išraiška. „Per visą šio ryšio dispoziciją jis pasirodo būtent toks, kokį pats save apibūdina" Šarlotei: „nes iš tikrųjų aš priklausau tik nuo Tavęs". Jis yra žaisliukas – ne Šarlotės neegzistuojančių užgaidų, bet galutinio „Pasirinktųjų giminysčių" tikslo, kurio, nepaisydama visų svyravimų, siekia tvirtai įcentruota Šarlotės prigimtis. „Nuo pat pradžių personažai yra užkerėti pasirinktųjų giminysčių. Tačiau giliu, nuovokiu Goethes požiūriu, nuostabūs jų siekimai įrodo ne dvasinę jų esybių darną, o tik ypatingą gilesniųjų prigimties sluoksnių harmoniją. Su ja susišaukia būtent tylus neatitikimas, be jokios išimties būdingas kiekvienam ryšiui. Otilija lyg ir prisiderina prie Eduardo grojimo fleita, tačiau ji nepataiko į toną. Eduardas, skaitydamas Otilijai, lyg ir pakenčia tai, ką draudė Šarlotei – bet čia tik blogas įprotis. Jis jaučiasi nuostabiai jos pralinksmintas, tačiau ši tyli. Juodu lyg ir kenčia kartu, bet tai tik galvos skausmas. Šie personažai nėra natūralūs, nes gamtos – pasakiškos ar tikros – vaikai yra žmonės. O jie išsilavinimo aukštumose vis dėlto susiduria su galiomis, kurias išsilavinimas skelbiasi nugalėjęs, net jei pasirodo, kad jis yra bejėgis jas užgniaužti. Šios galios suteikė jiems padorumo pojūtį; o moralumo pojūtį jie prarado. Turimas minty ne tik jų veiksmų, bet ir kalbos vertinimas. Nes jie eina savo keliu jausdami, bet apkurtę, matydami, bet nebylūs. Kurti Dievui ir nebylūs pasauliui. Ataskaitos duoti jiems nepavyksta ne dėl jų veiksmų, bet dėl pačios jų būties. Jie tampa nebyliais.

Niekas taip nesieja žmogaus su kalba kaip jo vardas. Nė vienos šalies literatūroje tikriausiai nerasime „Pasirinktųjų giminysčių" apimties pasakojimo, kuriame būtų tiek maža vardų. Šį vardyno skurdumą galime interpretuoti ir kitaip – ne vien, kaip įprasta, nurodydami Goethes polinkį į tipiškus personažus. Jis glaudžiai susijęs su šerdimi tvarkos, kurios nariai nugyvena savo gyvenimą

valdomi nebylaus įstatymo: lemties, užliejančios jų pasaulį blankia saulėlydžio šviesa. Visi vardai, išskyrus Mitlerio vardą, yra tik krikšto vardai. Mitlerio* pavardę reikėtų traktuoti ne kaip žaidimą, tai yra aliuziją į autorių, o kaip formulę, nepaprastai aiškiai nusakančią vardo turėtojo esmę. Jis turi būti suprantamas kaip žmogus, kurio savimeilė neleidžia abstrahuotis nuo aliuzijų, jo nuomone, reiškiamų jo vardu ir jį žeminančių. Be šio vardo, apsakyme randame dar šešis: Eduardas, Otas, Otilija, Šarlotė, Lucijana ir Nani. Tačiau pirmasis yra tarsi netikras. Jis pasirinktas dėl skambesio, savavališkai – bruožas, kuris prašosi palyginamas su antkapių perkėlimu. Be to, pranašingas ženklas yra dvigubas vardas, nes Eduardo inicialai yra E ir O, kurie lemia, kad viena iš grafo[8] jaunystės taurių tampa jo pasisekimo meilėje užstatu.

Pro kritikų akis niekados nepraslydo pranašingų ir paralelinių motyvų gausybė romane. Kaip akivaizdžiausia kūrinio savitumo apraiška, ji jau seniai laikoma pakankamai įvertinta. Tačiau atrodo – nesvarbu, kaip romaną interpretuosime – kad dar niekad nebuvo ligi galo suvokta, kaip giliai ši apraiška yra persmelkusi veikalą. Tik tuomet, kai išaiškinta ji stosis mūsų akivaizdoje, taps suprantama, kad nei ekscentriški autoriaus polinkiai, nei paprasčiausias įtampos didinimas čia niekuo dėti. Tai – mirties simbolika. „Jau nuo pat pradžių matyti, kad reikės persikelti į piktus namus", – taip skamba vienas keistas Goethes pasakymas (galimas daiktas, jis yra astrologinės kilmės; Grimmų žodyne jo nėra). Kita proga rašytojas paminėjo „šiurpulio" jausmą, kurį, romano herojams moraliai žlungant, turėtų pajusti „Pasirinktųjų giminysčių" skaitytojas. Taip pat pranešama, kad Goethe yra pabrėžęs, „kaip staigiai ir nesulaikomai jis sukelia katastrofą". Visas veikalas, net slapčiausi jo bruožai, yra nuausti iš šios simbolikos. Tačiau jos kalbą nesunkiai suvokia tik ją pažįstantis jausmas, o konkrečiam skaitytojo supratimui rodomos tik rafinuotos grožybės. Keliais atvejais Goethe ir jose paliko nuorodų; iš esmės tai vienintelės kritikų pastebėtos nuorodos. Visos jos susijusios su krištolinės taurės epizodu – ją ketinama sudaužyti, tačiau krintanti ji pagaunama ir

* Tarpininkas *(vok.)*.

lieka sveika. Tai buvo nepriimta auka per įkurtuves namuose, kurie taps Otilijos mirties vieta. Tačiau ir šiuo atveju Goethe lieka ištikimas slapukiškam savo metodui; gestą, kuriuo baigiama ceremonija, jis kildina iš džiaugsmo pertekliaus. Aiškesnė užuomina į laidotuves glūdi masonišką atspalvį turinčiuose žodžiuose, pasakytuose mūrijant kertinį akmenį: „Tai rimtas darbas ir mūsų kvietimas rimtas: nes šios iškilmės vyksta žemės gelmėse. Čia, šioje ankštoje iškastoje duobėje, jūs pagerbiate mus, tapdami paslaptingo mūsų darbo liudytojais". Iš džiaugsmingo taurės sugavimo atsiranda svarbus apakimo motyvas. Eduardas visais būdais mėgina gauti būtent šį ženklą, reiškiantį, jog auka atmesta. Po puotos jį įsigyja už didelę kainą. Labai pagrįstai viename sename komentare sakoma: „Keista ir šiurpu! Jei visi pranašingi ženklai, į kuriuos neatsižvelgiama, išsipildo, tai šis, į kurį buvo atsižvelgta, pasirodo esąs melagingas". Ženklų, į kuriuos neatsižvelgta, iš tikrųjų nestinga. Trys pirmieji antrosios dalies skyriai kupini pasirengimo laidotuvėms ir pašnekesių apie jas. Paskutiniame skyriuje keistai atrodo lengvapėdiškas, netgi banalus *de mortuis nihil nisi bene** aiškinimas. „Aš jau girdėjau klausiant, kodėl apie mirusius gerai kalbama be jokios atodairos, o apie gyvuosius – gana atsargiai. Buvo atsakyta – todėl, kad mirusiųjų galime nebebijoti, o gyvieji dar gali mums pastoti kelią". Kokiu ironišku būdu ir čia išsiduoda likimas, iš kurio kalbėtoja, Šarlotė, patirs, kaip smarkiai jai kelią pastos du mirusieji. Trys dienos, nurodančios mirtį, yra tos, per kurias vyksta draugų gimtadieniai. Kaip kertinio akmens įmūrijimas Šarlotės gimimo dieną, taip ir gegnių iškėlimas per Otilijos gimtadienį turi įvykti po nelaimės ženklu. Gyvenamajam namui palaiminimas nepažadėtas. Tuo tarpu per Eduardo gimtadienį jo draugė ramiai pašventina pastatytą kriptą. Jos santykiui su statoma koplyčia (kurios tikslas neįvardijamas) gana keistai priešinamas Lucijanos santykis su Mauzolo antkapiu. Otilijos prigimtis nepaprastai jaudina statytoją: o Lucijanos bandymas panašia proga patraukti jo dėmesį, atvirkščiai, lieka bevaisis. Šiuo atveju žaidimas yra akivaizdus, o rimtis paslėpta. Tokia slapta lygybė – atrasta ji dar labiau stulbi-

---

* Apie mirusius gerai arba nieko. *(Lot.)*

na slaptumu – ir dėžutės motyvas. Dovaną Otilijai, kurioje yra jos įkapių medžiaga, atitinka architekto dėklas su radiniais iš priešistorinių kapų. Pirmasis daiktas įsigytas iš „prekeivių ir modisčių", apie antrąjį sakoma, kad jo turinys buvo išdėliotas taip, jog atrodė prabangiai ir „maloniai traukė akį tarsi modistės dėžutė".

Net ir taip vienas kitą atitinkančius dalykus – minimu atveju visi jie yra mirties simboliai – nelengva paaiškinti Goethes vaizdavimo tipiškumu, kaip tai daro R. M. Meyeris.[9] Nagrinėjimas tik tuomet pasieks tikslą, jei jis nustatys, jog tasai tipiškumas yra lemtingas. Juk nenumaldomas „amžinasis to paties sugrįžimas", įveikiantis iš esmės skirtingus jausmus, yra likimo ženklas, nesvarbu, ar jis yra toks pat daugelyje gyvenimų, ar pasikartoja viename gyvenime. Eduardas dukart bando aukoti likimui: pirmą kartą – taurę, paskui – nors ir be didelio noro – savo gyvenimą. Jis pats atpažįsta šią sąsają. „Taurė su mūsų inicialais, išmesta į orą mūrijant kertinį akmenį, nesudužo; ji buvo pagauta ir dabar vėl yra mano rankose. „Noriu, kad ir aš pats, – sušukau sau, šioje vienišoje vietoje dvejodamas praleidęs tiek valandų, – aš pats stiklo vietoje noriu tapti ženklu, kuris parodytų, ar mūsų ryšys yra įmanomas, ar ne. Eisiu ten ir ieškosiu mirties – ne kaip beprotis, bet kaip tas, kuris tikisi gyventi". Net karo, į kurį jis metasi, aprašyme išryškėja polinkis į tipizavimą kaip meninį principą. Tačiau ir šiuo atveju reikėtų paklausti, ar Goethe taip aprašė karą ne todėl, kad jo vaizduotė atkūrė kovą su Napoleonu, kurios Goethe nekentė. Kad ir kaip ten būtų, tipizavime apčiuopiamas ne tik meninis principas, bet ir fatališkos egzistencijos motyvas. Šią egzistencijos rūšį, kuri būdinga vieninteliame kaltės ir nuodėmės kontekste gyvenantiems žmonėms, Goethe aprašė visame veikale. Tačiau ji nesulyginama, kaip mano Gundolfas[10], su augalų egzistencija. Neįmanoma sugalvoti labiau prieštaraujančio tiesai teiginio. Ne, ne „pagal sėklos, žiedo ir vaisiaus santykių analogiją reikėtų suvokti įstatymą, likimą ir charakterį „Pasirinktosiose giminystėse". Goethei tai svetima kaip ir bet kuriam kitam rimtai galvojančiam žmogui. Likimas (kitaip nei charakteris) nesusijęs su nekaltų augalų gyvenimu. Nieko nėra jam tolimesnio. Tuo tarpu kaltame gyvenime jo skleidimasis nesulaikomas. Likimas yra gyvybės kaltės kontekstas. Į tai yra atkreipęs

dėmesį Zelteris[11]. Jis, lygindamas romaną su komedija „Bendrininkai", sako apie komediją: „Ji nemaloniai veikia būtent todėl, kad beldžiasi į kiekvienas duris, kad sutinka ir geruosius; o aš palyginau ją su „Pasirinktosiomis giminystėmis", kur net ir patys geriausieji turi kažką slėpti ir kaltinti save, jog nukrypo nuo teisingo kelio. „Konkrečiau fatališkumo neapibūdinsi. Toks – kaip iš gyvenimo paveldima kaltė – jis pasirodo ir „Pasirinktosiose giminystėse". „Šarlotė pagimdė sūnų. Vaikas gimė iš melo. To ženklas – jis turi kapitono ir Otilijos bruožų. Kaip melo kūrinys, jis pasmerktas mirti. Nes esminga yra tik tiesa. Kaltė dėl jo mirties turi kristi ant tų, kurie neįveikė savęs ir neatpirko kaltės dėl savosios vidujai netikros egzistencijos. Tai – Otilija ir Eduardas. – Maždaug taip turėjo atrodyti natūrfilosofinė etinė schema, kurią Goethe nusibraižė prieš rašydamas paskutinius skyrius". Ligi čia Bielschowskio spėjimas yra nenuginčijamas – likimo tvarka tokia: į ją patekęs naujagimis neatperka senų prieštaravimų, o paveldi kaltę ir turi mirti. Čia kalbama ne apie etinę – nes kaip vaikas galėtų ją paveldėti? – bet apie įgimtą kaltę, kurią žmonės užsitraukia ne spręsdami ir veikdami, bet delsdami ir švęsdami. Kai jie, nekreipdami dėmesio į žmogiškus dalykus, atsiduria gamtos valdžioje, tuomet gamtinis gyvenimas, žmogaus nekaltumą saugantis tik tol, kol jis siejasi su aukštesnėmis sferomis, jį atima. Žmoguje išnykus antgamtiniam gyvenimui, randasi įgimta kaltė, nors jis ir nepadaro nieko nemoralaus. Dabar ji susijusi vien su gyvenimu, kuris apsireiškia kaip kaltumas. Žmogus nebeišvengia nelaimės, kurią, jį užburdama, sukelia kaltė. Kiekvienas jo judesys užtrauks naują kaltę, o kiekvienas jo veiksmas – nelaimę. To patvirtinimą rašytojas randa senoje pasakoje apie nukamuotą žmogų – laimingasis, švaistydamas turtus, visam laikui prie savęs prikausto likimą. Toks yra ir apakintųjų elgesys.

Kai žmogus nusmunka ligi tokio lygio, galios įgyja net iš pažiūros negyvų daiktų gyvenimas. Gundolfas labai pagrįstai atkreipia dėmesį į daiktiškumo svarbą romano veiksmui. Juk vienas iš mitinio pasaulio kriterijų yra tas, kad į jo gyvenimą įtraukiami visi daiktai. Nuo senų senovės pirmas toks daiktas buvo namas. Taip jo statybos etapai romane rodo likimo priartėjimo laipsnį. Kertinio

akmens įmūrijimas, gegnių iškėlimo šventė ir apsigyvenimas žymi skirtingas žlugimo pakopas. Namas stovi nuošalioje vietoje, be vaizdo į gyvenvietes; jame apsigyvenama dar beveik tarp plikų sienų. Jo balkone draugei pasirodo pati Šarlotė balta suknele – nors jos čia nėra. Taip pat reikėtų prisiminti ir šešėlingame girios klonyje stūksantį malūną, prie kurio pirmą kartą atvirame ore susirenka draugai. Malūnas yra senas požemio karalystės simbolis; galimas daiktas, dėl trupinančios ir keičiančios malimo prigimties.

Šioje aplinkoje viršų imti būtinai turi galios, pasirodančios žlungant santuokai, – būtent likimo galios. Santuoka pasirodo esanti lemtis – stipresnė už pasirinkimą, kuriam atsiduoda įsimylėjėliai. „Turime ištverti ten, kur mus nubloškia veikiau lemtis nei pasirinkimas. Laikytis tautos, miesto, valdovo, draugo, moters, ir Viską su tuo sieti, Viską dėl to daryti, Visko atsisakyti, Viską iškęsti – štai ką vertiname." Taip savo rašinyje apie Winckelmanną Goethe formuluoja aptariamą priešpriešą. Žiūrint iš lemties perspektyvos, kiekvienas pasirinkimas yra „aklas" ir aklai veda į nelaimę. Tam gana smarkiai priešinasi pažeistas įstatymas, už suardytą santuoką reikalaudamas išperkamosios aukos. Taip per mitinį aukos archetipą šioje lemtyje įsikūnija mirties simbolika. Tam skirta Otilija. „Otilija pasirodo kaip nuostabus (gyvasis) paveikslas; ji yra kenčianti, liūdinti, jos siela perverta kalaviju", – sako Abekenas[12] recenzijoje, kuria taip žavėjosi pats Goethe. Panašiai apie ją atsiliepia ir Solgeris tokioje pat ramioje ir Goethes taip pat labai vertintoje esė: „Ji yra tikras gamtos vaikas ir sykiu jos auka". Tačiau įvykio turinys liko nesuvoktas abiejų recenzentų, nes jų atskaitos taškas buvo ne kompozicijos visuma, o herojės prigimtis. Tik pirmuoju atveju Otilijos mirtis neklystamai identifikuojama kaip aukojimo veiksmas. Kad jos mirtis yra mitinė auka – jei ne autoriaus, tai tikrai paties veikalo intencija, svarbesnė už pirmąją – įrodo du dalykai. Pirmiausia, kad Otilijos sprendimas, iš kurio kaip iš niekur kitur atsiskleidžia giliausia Otilijos esybė, paliktas tamsoje, prieštarauja ne tik romano formos prasmei; – ne, ir pačiam kūrinio tonui svetimas tasai staigumas, kone brutalumas, su kuriuo dienos švieson iškyla sprendimo pasekmės. Antra, ką slepia toji tamsa, išaiškėja iš viso kito – iš galimos aukos, netgi būtino reikalo ją atnašauti pagal tvirčiau-

sias šio romano intencijas. Taigi Otilija yra ne tik „lemties auka" (nekalbant jau apie tai, kad iš tikrųjų ji pati „pasiaukoja") bet – nuožmiau, tiksliau – ji yra kaltųjų atsipirkimo auka. Mitiniame pasaulyje, kurį vaizduoja rašytojas, atpirkimas visada suvoktas kaip nekaltųjų mirtis. Todėl, nors ir nusižudo, Otilija miršta kaip kankinė, o jos palaikai tampa stebuklingi.

Nors mitiškumas niekur nėra svarbiausia dalykinio turinio dalis, jis visur yra aiški jo užuomina. Goethe jį padarė savo romano pagrindu. Mitiškumas yra šios knygos dalykinis turinys, nors iš pirmo žvilgsnio atrodo, kad tai mitinis šešėlių teatras Goethes epochos kostiumais. Kyla pagunda sugretinti šią šokiruojančią romano koncepciją su paties Goethes mintimis apie jį. Ne todėl, kad rašytojo pasakymai rodo kelią kritikai; ne, kuo labiau kritika nuo jų nutolsta, tuo mieliau ji imasi užduoties ir autoriaus žodžius suvokti kaip atsirandančius iš tos pačios slaptos kompetencijos kaip ir kūrinys. Žinoma, tai ne vienintelis interpretacijos principas. Šioje vietoje įsiterpia ir biografija, kuri nepatenka į komentarų ir kritikos akiratį. Goethes pastabas apie savo veikalus motyvuoja pastanga priešintis savo amžininkų vertinimui. Todėl į jas reikėtų atkreipti dėmesį, net jei tai daryti neskatintų ką tik aptartas tiesioginis susidomėjimas. Tarp Goethes amžininkų atsiliepimų ne itin svarus tų – daugiausia anoniminių – vertintojų žodis, pasitinkantis veikalą su įprastine pagarba, kuri jau ir tuomet būdavo reiškiama kiekvienam jo kūriniui. Svarbiausi yra originalūs vertinimai, siejami su kelių iškilių recenzentų vardais. Bet ne todėl jie yra nebūdingi. Veikiau dėl to, kad tarp jų atsirado tokių, kurie išdrįso pasakyti tai, ko menkesnieji recenzentai nenorėjo pripažinti vien iš pagarbos rašytojui. Tačiau Goethe jautė savo skaitytojų nusiteikimą ir 1827 metais Zelterno akivaizdoje prisiminė skaudžią nesumeluotą patirtį sakydamas, kad jis turbūt pamenąs, jog skaitytojai kratėsi „Pasirinktųjų giminysčių" tarsi „Neso drabužio". Įbauginti, apdują, tarsi priblokšti skaitytojai stovėjo priešais šį veikalą, kuriame, jų manymu, turėjo ieškoti pagalbos kapanodamiesi iš savojo gyvenimo painiavų, o ne prarasti save ir nugrimzti į kito gyvenimo gelmę. Pavyzdys – ponios de Stael vertinimas[13], pateik-

tas knygoje „De l'Allemagne"*. Jis toks: „On ne saurait nier qu'il n'y ait dans ce livre une profonde connaissance du coeur humain, mais une connaisance décourageante; la vie y est répresentée comme une chose asser indifférente, de quelque manière qu'on la passe; triste quendon l'approfondit, asser agréable quand on l'esquive, susceptible de maladies morales qu'il faur guérir si l'on peut, et don't il faut mourir si l'on n'en peut guérir"**.

Panašiai, tik griežčiau, jį apibūdina lakoniškas Wielando[14] pasakymas laiške nežinomai adresatei: „Prisipažįstu Jums, mano drauge, kad perskaičiau šį šiurpų veikalą ne be nuoširdžios užuojautos". Konkretūs atmetimo motyvai, kuriuos vargu ar įsisąmonino šiek tiek nustebintas skaitytojas, kuo aiškiausiai iškyla bažnytinės partijos nuosprendyje. Gabesni fanatikai negalėjo nepastebėti akivaizdžių veikalo tendencijų, nes nors poetas tamsioms galioms paaukojo visą įsimylėjėlių laimę, neklystančiam jų instinktui stigo dieviško, transcendentinio įvykių aspekto. Įsimylėjėlių pragaišties šiame pasaulyje neužteko – nes kas galėjo garantuoti, kad jie netriumfuos aukštesniajame? Ar ne apie tai Goethe užsiminė paskutiniais romano žodžiais? Todėl F. H. Jacobis[15] pavadina romaną „nuodėmingos aistros Dangun ėmimu". Metai prieš Goethes mirtį Hengstenbergas[16] Evangelikų Bažnyčios laikraštyje pateikė turbūt išsamiausią kūrinio kritiką. Sudirgintas jo jautrumas, kuriam į pagalbą neatėjo joks sąmojis, yra chamiškos kritikos pavyzdys. Tačiau viską smarkiai pranoksta Werneris. Zacharijas Werneris[17], kuriam atsivertimo akimirką tikrai nestigo niūrių ritualistinių šio įvykio tendencijų nuojautos, kartu su žinute apie atsivertimą pasiuntė Goethei savo sonetą „Pasirinktosios giminystės". Laiškas ir eilėraštis – tai tekstai, šalia kurių ekspresionizmas net ir po šimto metų negalėtų pateikti tokio pat vykusio kūrinio. Goethe gana vėlai pastebėjo, su kuo turi reikalo, ir šį atmintiną tekstą pavertė jų susirašinėjimo pabaiga. Prie laiško pridėtas sonetas skamba taip:

---

* „Apie Vokietiją" *(pranc.)*.

** Iš tiesų šioje knygoje gilus žmogaus širdies pažinimas, tačiau liūdinantis; gyvenimas pavaizduotas kaip niekuo neypatingas dalykas, kad ir kaip būtų gyvenamas – liūdnas, kai į jį gilinamasi, gana malonus, kai nuo jo išsisukama, neatsparus įvairiausioms moralinėms negalioms, kurias, jei įmanoma, reikia gydyti, o jei neįmanoma – nuo jų mirti. *(Pranc.)*

Pasirinktosios giminystės

Pro kapus ir antkapinius akmenis,
gražiai pasislėpusius, lengvo laimikio laukiančius,
vingiuoja kelias į Edeno sodą,
kur susijungia Acheronas ir Jordanas.

Ant lakaus smėlio pastatyta Jeruzalė atrodo
milžiniška; tik šlykščiai švelnios
undinės, laukusios šešis tūkstantmečius,
apsivalyti geidžia per auką ežere.

Antai ateina švenčiausiai įžūlus vaikelis,
angelas išganymo jį neša, sūnų nuodėmės,
ežeras praryja viską! Vargas mums! – Tai buvo pokštas!

Ar Helijas ketina padegti žemę?
Ne – dega troškimu ją meiliai apkabinti!
Gali mylėti pusdievį, drebanti širdie![18]

Iš tokių beprotiškų, negarbingų pagyrų bei pasmerkimų aiškėja viena: mitinis Goethes veikalo turinys atitiko ne amžininkų pažiūras, bet jų jausmus. Kitaip yra šiandien: šimtametė tradicija padarė savo ir beveik palaidojo pirmykščio suvokimo galimybę. Jei šiandieniniam skaitytojui Goethes veikalas atrodys svetimas ar priešiškas, stojusi tyla greit įsivyraus jame ir nuslopins tikrą įspūdį. – Atvirai džiaugdamasis Goethe sveikino tuos, kurie išdrįso, nors ir nedrąsiai, paprieštarauti tokiam vertinimui. Vienas jų buvo Solgeris, o kitas – Abekenas. O dėl palankių antrojo žodžių Goethe nenusiramino tol, kol jie neįgavo juos išryškinusios kritikos formos. – Rašytojui buvo priimtina, kad juose akcentuojamas humaniškumas, kurį planingai demonstruoja jo kūrinys. Tasai humaniškumas labiausiai sudrumstė Wilhelmo von Humboldto požiūrį į esminį veikalo turinį. Jis gana keistai įvertino romaną: „Labiausiai man jame stinga likimo ir vidinės būtinybės".

Goethe negalėjo tylomis sekti nuomonių ginčo dėl dviejų priežasčių. Pirmiausia, jis turėjo apginti savo darbą. Antra, reikėjo iš-

laikyti jo paslaptį. Abi paskatos veikia kartu ir suteikia jo aiškinimams pobūdį, visiškai kitokį nei interpretacijų. Jie turi apologetinių ir mistifikuojančių bruožų, puikiai susijungiančių pagrindinėje Goethes tezėje, kurią būtų galima pavadinti istorija apie atsižadėjimą. Joje rašytojas rado atramą, neleidžiančią žinojimui prasiskverbti į gelmę. Drauge ja buvo galima pasinaudoti kaip atkirčiu į kai kuriuos miesčioniškus užsipuolimus. Goethe paskelbė ją pokalbyje, kurį užrašė Riemeris[19] ir kuris nulėmė tradicinį romano įvaizdį. Ten jis sako: dorovės kova su polinkiais „vyksta už scenos, bet matyti, jog kautasi prieš prasidedant veiksmui. Žmonės elgiasi kaip iškilūs asmenys, kurie, nors ir kamuojami vidinių prieštaravimų, vis dėlto išlaiko viešąjį orumą. Dorovinė kova nesiduoda estetiškai pavaizduojama, nes dorovė arba laimi, arba yra nugalima. Pirmuoju atveju neaišku, kas ir kodėl buvo vaizduojama; antruoju – tai stebėti negarbinga, nes galiausiai vienu kuriuo aspektu juslinis pradas nusveria dorovinį pradą, o būtent šio aspekto žiūrovas nenori pripažinti ir reikalauja dar įtikinamesnio, kurio nuolat išvengia trečiasis asmuo, juo jis dorovingesnis. – Taigi vaizdavime visada turi viešpatauti juslinis pradas; tačiau jis nubaudžiamas likimo, t. y. dorovinio prado, reabilituojančio save mirtyje. – Verteris, pasidavęs juslėms, turi nusišauti. Otilija ir Eduardas, davę laisvą valią savo potraukiui, turi kentėti. Tik tada gali triumfuoti dora". Šiais dviprasmiškais sakiniais, kaip ir apskritai drakonišku nusiteikimu, kurį mėgo pabrėžti kalbėdamas šia tema, Goethe galėjo didžiuotis, nes teisinis santuokos išardymo nusikaltimas, mitinė kaltė su kaupu buvo atpirkta herojų žūties. Bet iš tikrųjų tai buvo ne nusižengimo atpirkimas, o išsivadavimas iš santuokos prieštaravimų. Tik, priešingai šiems teiginiams, tarp pareigos ir potraukio nevyksta nei akivaizdi, nei slapta kova. Tačiau ir dorovė šiame romane niekados netriumfuoja, ji nuolat pralaimi. Tad moralinis veikalo turinys glūdi kur kas giliau, nei galima numanyti iš Goethes žodžių. Išsisukinėjimai čia nėra nei galimi, nei būtini. Jo samprotavimai yra nepatenkinami ne tik dėl juslinio ir dorovinio prado priešstatos, bet ir dėl to, kad akivaizdžiai nepagrįstai teigiama, jog vidinė etinė kova nėra literatūrinio vaizdavimo objektas. Kitu atveju, kas gi liktų iš dramos, iš paties romano?

Kad ir kokiu būdu suvoktume dorovinį šio kūrinio turinį, jis neturi vadinamojo *fabula docet** ir net netiesiogiai neužsimena apie atsižadėjimą, kuriuo akademinė kritika nuo neatmenamų laikų lygino jo prarajas ir viršūnes. Be to, Mézières[20] įtikinamai pastebėjo, jog šiai laikysenai Goethe suteikia epikūriškų bruožų. Todėl prisipažinimas iš „Susirašinėjimo su vaiku" kur kas labiau atitinka tiesą, ir mes tik labai nenoriai leidžiamės įtikinami, jog jį galėjo parašyti Bettina[21], kuriai romanas daugeliu atžvilgių buvo tolimas. Ten sakoma, kad jis „užsibrėžė užduotį šiame išgalvotame likime nelyginant laidotuvių urnoje surinkti ašaras dėl to, kas prarasta". Tačiau ko atsisakyta, to nevadiname prarastu daiktu. Daugelį savo gyvenimo meilės ryšių Goethe patyrė veikiau ne kaip atsižadėjimą, bet kaip praleistą progą. Ir tik tada, kai suvokė nebesusigrąžinsiąs prarastų ir praleistų progų, jis užtiko atsisakymą, kuris tapo paskutiniu bandymu jausmu aprėpti tai, kas prarasta. Taip greičiausiai atsitiko ir Minnos Herzlieb[22] atveju.

Veltui mėgintume suvokti „Pasirinktąsias giminystes", remdamiesi paties rašytojo žodžiais. Jie skirti užtverti kelią kritikai. Svarbiausia jų priežastis yra ne noras apsiginti nuo kvailysčių, bet padaryti, kad visa, kas neigia paties rašytojo aiškinimą, liktų nepastebėta. Viena vertus, savo paslaptį turėjo išlaikyti romano technika, o antra – motyvų ratas. Poetinės technikos sfera yra riba tarp aukštesnio, viešo, ir žemesnio, slapto, veikalo lygmens. Tai, kas rašytojui yra sava technika ir ką iš esmės pripažįsta amžininkų kritika, susiję su dalykinio turinio realijomis, tačiau užstoja jų tiesos turinį, kuris negali visiškai paaiškėti nei autoriui, nei amžininkų kritikai. Šį reiškinį neišvengiamai pastebėsime atkreipę akis į techniką; ji, skirtingai nuo formos, svariai sąlygota ne tiesos, o dalykinio turinio. Mat dalykinio turinio reprezentavimas rašytojui yra mįslė, į kurią atsakymą ieškančiam gali duoti technika. Technika Goethe galėjo užtikrinti, kad jo romane bus pabrėžtos mitinės galios. Kokia tikroji jų prasmė? – to nesuvokė nei jis pats, nei laiko dvasia. Bet rašytojas bandė išsaugoti šią techniką kaip savo meno paslaptį. Apie tai jis berods užsimena žodžiais, jog romaną rašė vadovau-

---

* Pasakojimo moralas *(lot.)*.

damasis idėja. Ji suvoktina kaip techninė idėja. Kitaip nebūtų suprantamas priedas, kvestionuojantis tokio rašymo būdo vertę. Tačiau labai gerai suprantama, kad begalinis subtilumas, su kuriuo knygoje paslėpta ryšių gausybė, rašytojui retsykiais galėjo pasirodyti abejotinas. „Tikiuosi, kad šiame romane jūs aptiksite seną mano stilių ir manierą. Daug ką į jį sudėjau, o kai ką ir paslėpiau. Tegu ir jus pradžiugina ši atvira paslaptis." Taip Goethe rašo Zelteriui. Tos pačios intencijos skatinamas jis didžiuodamasis sako, jog veikale yra daug daugiau „nei kas nors kartą jį perskaitęs gebėtų suvokti". Tačiau iškalbingiausiai apie jo nusiteikimą byloja juodraščių sunaikinimas. Juk vargu ar atsitiktinai neliko net mažiausio jų fragmento. Rašytojas sąmoningai sunaikino visa, kas būtų galėjęs atskleisti ligi pašaknų konstruktyvinę veikalo techniką. – Jeigu turinio egzistencija yra taip užslėpta, tai jo esmė taipogi pasislepia. Visos mitinės prasmės ieško paslapties. Todėl Goethe galėjo neabejodamas teigti, kad būtent šiame romane sukurtumas (*das Gedichtete*) išlaiko savo teises kaip ir faktiškumas (*das Geschehene*). Šiuo atveju už minėtas teises iš tikrųjų dėkoti reikia (sarkastiška to žodžio prasme) ne kūriniui, bet sukurtumui – mitiniam veikalo turinio lygmeniui. Tai įsisąmoninęs Goethe galėjo savo veikale likti neprieinamas (bet ne iškilęs virš jo); anot kritinių Humboldto pastabų paskutinių žodžių: „Tačiau jam to negalima sakyti. Jis nėra nepriklausomas nuo savo darbų ir užsičiaupia, kai tik jį kas nors bent truputį pabara". Taip vėlesnis Goethe pasitinka visokią kritiką: kaip olimpietis. Ne tuščio *epitheton ornans** prasme ir ne kaip gražiai atrodanti figūra (kaip jį įsivaizduoja naujųjų laikų žmonės). Šis epitetas, kurio autoriumi laikomas Jeanas Paulis[23], apibūdina tamsią, savin nugrimzdusią mitinę prigimtį, nebyliai sustingusią menininko Goethes gelmėse. Kaip olimpietis, jis paklojo veikalo pamatus ir iš kelių žodžių surentė stogo skliautus.

Šio statinio sutemose žvilgsnis krypsta į tai, kas Goetheje slapčiausia. Išryškėja bruožai ir ryšiai, neregimi kasdienių samprotavimų šviesoje. Tik jie pradeda išsklaidyti paradoksalią ankstesnės interpretacijos regimybę. Vien čia išryškėja pirminė Goethes gam-

---

* Pagražinantis epitetas *(lot.)*.

tos tyrimų priežastis. Šie tyrimai remiasi gamtos sąvokos dviprasmiškumu, kartais naiviu, kartais ir labiau apmąstytu. Goethei gamta reiškia ir juslėmis suvokiamų reiškinių, ir archetipinių vaizdinių (*anschaubare Urbilder*) sferą. Tačiau rašytojas niekad nesistengė parodyti šios sintezės. Užuot filosofiškai pagrindę abiejų sferų tapatumą, jo tyrinėjimai veltui bando įrodyti jį empiriniais eksperimentais. Kadangi Goethe neapibrėžė „tikros" gamtos, jis niekados nėra patekęs į vaisingos intuicijos centrą, skatinusį jį dabartyje ieškoti „tikrosios" gamtos kaip pirminio fenomeno (*Urphänomen*) egzistavimo apraiškų – tai, ką jis nuspėjo savo kūriniuose. Solgeris pastebi šį ryšį tarp „Pasirinktųjų giminysčių" ir Goethes gamtos tyrinėjimų, kurį pabrėžia ir autoriaus parašytas skelbimas apie romano pasirodymą. Solgeris rašo: „spalvų teorija... mane šiek tiek nustebino. Dievas žino, kodėl aš anksčiau nesusidariau jokio šios knygos vaizdo; dažniausiai manydavau rasiąs joje vien tik eksperimentus. O dabar man tai knyga, kurioje gamta tampa gyva, žmogiška ir neišvengiama. Ji, mano galva, kiek praskaidrina ir „Pasirinktąsias giminystes". „Spalvų teorijos" atsiradimas artimas romanui ir laiko požiūriu. Goethes magnetizmo tyrinėjimai labai aiškiai įsiskverbia į veikalą. Rašytojas tikėjo, kad gamtos supratimu jis visad galės patikrinti savo veikalus, ir tai jį padarė visiškai abejingą kritikai. Ji nebebuvo reikalinga. Esminė gairė buvo pirminio fenomeno prigimtis; santykį su ja buvo galima išskaityti kiekviename veikale. Bet dėl gamtos sąvokos dviprasmiškumo iš pirminio fenomeno kaip archetipinio vaizdinio gamta per dažnai virsdavo pavyzdžiu. Ši pažiūra niekada nebūtų įgavusi galios, jei, panaikindamas tą dviprasmybę, Goethe būtų apsisprendęs, kad pirminiai fenomenai kaip idealai atsiskleidžia žiūrai tik mene, o moksle juos pavaduoja idėjos, įstengiančios nušviesti juslinį objektą, tačiau nepajėgiančios jo perkelti į žiūros lygmenį. Pirminiai fenomenai neegzistuoja atskirai nuo meno, jie glūdi jame; bet jie niekad negali būti meno kriterijus. Jei atrodo, kad šioje grynojo ir empirinio lygmens kontaminacijoje aukščiausią vietą užima juslinė prigimtis, tai tarp visų gamtos apraiškų triumfuoja mitinis jos veidas. Goethei egzistuoja tik simbolių chaosas. Pirminiai fenomenai – kartu su kitais fenomenais – jo kūriniuose pasirodo būtent kaip

simboliai. Aiškiausiai tą parodo knygos „Dievas ir pasaulis" eilėraščiai. Rašytojas niekad nebandė sukurti pirminių fenomenų hierarchijos. Jų formų įvairovė pasiekia jo protą tokiu pačiu būdu, kaip ausį pasiekia sumišęs garsynas. Į šį palyginimą galima įterpti paties autoriaus pateiktą aprašymą „Moksliniuose tyrimuose", nes jis kaip niekas kitas aiškiai atskleidžia dvasią, kurioje vyksta jo gamtos tyrimai. „Užsimerkime, sukluskime, įsiklausykime; tyliausiu dvelkimu ir baisiausiu triukšmu, paprasčiausiu skimbtelėjimu ir subtiliausia harmonija, smarkiausiu aistros šūksmu ir švelniausiais proto žodžiais byloja gamta, atskleisdama savo būtį, jėgą, gyvenimą ir aplinką; tad aklasis, kuriam neprieinami didžiuliai regimybės plotai, begalinę gyvybę įstengia pajusti klausa." Taigi jei gamtai pačia radikaliausia prasme priskiriami net ir „proto žodžiai", neverta stebėtis, kad Goethei mintis neįstengia aprėpti pirminių fenomenų karalijos. Tačiau taip jis praleido progą nubrėžti ribas. Būtį be jokių skirtybių pasiglemžia gamtos samprata, įgaunanti pabaisiškus pavidalus – to moko 1780 metų fragmentas. Šio fragmento – „Gamtos" moksliniuose tyrimuose – teiginiams Goethe pritarė net žiloje senatvėje. Paskutinė „Gamtos" pastraipa skamba taip: „Ji mane čia atvedė, ji mane ir išves. Aš pasitikiu ja. Su manimi ji gali daryti ką nori; ji neims nekęsti savo kūrinio. Aš apie ją nekalbėjau; ne, kas teisinga ir kas klaidinga – viską pasakė ji. Viskas yra jos kaltė, viskas yra jos nuopelnas". Tokioje pasaulėžiūroje glūdi chaosas. Nes ne į ką kita, o į chaosą galiausiai atveda mito gyvenimas, kuris buvinių sferoje be valdovo ar ribų pats save paskiria vienintele galia.

Nusigręžimas nuo kritikos ir stabmeldiškas gamtos garbinimas yra mitinės rašytojo gyvenimo formos. Kad Goethes asmenyje jos atsiskleidžia ryškiausiai, galima suprasti iš jo apibūdinimo „olimpietis". Šis epitetas žymi ir šviesiąją mitinės prigimties pusę. Bet ją atsveria tamsioji pusė, kuri žmogaus būčiai meta juodžiausią šešėlį. Jos pėdsakai matomi „Tiesoje ir poezijoje". Tačiau į Goethes išpažintį ji beveik neprasiskverbė. Jos lygumoje it grubus monolitas stūkso tik demoniškumo samprata. Ja Goethe pradeda paskutinį autobiografinio veikalo skyrių. „Šioje biografinėje ataskaitoje konkrečiai matyti, kaip vaikas, paauglys, jaunuolis skirtingais bū-

dais bandė priartėti prie antgamčio; iš pradžių linko prie gamtos religijos, vėliau su meile prisijungė prie pozityviosios; paskui išbandė savo jėgas pasitraukdamas į save patį ir galiausiai džiaugsmingai atsidavė visuotiniam tikėjimui. Kai ieškodamas ir žiūrinėdamas vaikštinėjo erdvėmis tarp šių religijų, jis susidūrė su kažkuo, kas nepriklausė nė vienai iš jų, ir vis labiau įsitikino, kad geriau nukreipti savo mintis nuo to baisingo ir nesuvokiamo reiškinio. – Jis manė gamtoje – gyvojoje ir negyvojoje, dvasingoje ir bedvasėje – atradęs tai, kas reiškėsi tik prieštaravimais ir todėl negalėjo būti apibrėžta viena sąvoka, o dar menkiau – vienu žodžiu. Tai nebuvo dieviška būtybė, nes atrodė esanti neišmintinga; nežmoniška, nes neturėjo proto; nevelniška, nes darė gera; neangeliška, nes kartais būdavo piktdžiugiška. Ji prilygo atsitiktinumui, nes neturėjo padarinių; ji panėšėjo į Apvaizdą, nes nurodė ryšį. Visa, kas mus riboja, jai buvo įveikiama; su būtinais mūsų būties elementais ji elgėsi kaip panorėjo: sutraukdavo laiką ir ištempdavo erdvę. Rodės, kad jai patiko tik tai, kas neįmanoma, o visas galimybes ji su pasibjaurėjimu stumdavo šalin. – Šią būtybę, įsiterpusią tarp visų kitų būtybių, skiriančią ir jungiančią, senovės žmonių ir kitų kažką panašaus patyrusių pavyzdžiu aš pavadinau demoniška. Bandžiau išsigelbėti nuo tos baisios būtybės“[24]. Vargu ar reikia sakyti, kad šie žodžiai, parašyti po trisdešimt penkerių metų, išreiškia tą pačią gamtos dviprasmiškumo patirtį, kaip ir garsiajame fragmente. Demoniškumo idėja, kurią randame „Egmonto“ citatos „Poezijoje ir tiesoje“ pabaigoje ir pirmame „Orfinių pražodžių“ posme, visą gyvenimą lydi Goethes pažiūras. Būtent ji „Pasirinktosiose giminystėse“ išryškėja likimo idėjoje, ir kai šioms dviem idėjoms reikia tarpininko, tai jo, nuo senų senovės sudėliodavusio paskutinius taškus, nestinga ir Goethes kūryboje. „Pražodžiai“ aiškiai nurodo, o prisiminimai užsimena apie astrologiją kaip mitinio mąstymo kanoną. „Poezija ir tiesa“ baigiasi nuoroda į demoniškumą, o prasideda nuoroda į astrologiją. Ir paties rašytojo gyvenimo neaplenkė astrologiniai svarstymai. Bollio knygoje „Tikėjimas žvaigždėmis ir žvaigždžių aiškinimas“ pusiau juokais, pusiau rimtai sudarytas Goethes horoskopas parodo jo būties drumstumą. „Šį gyvenimą

šiek tiek temdo tas faktas, kad ascendentas nedideliu atstumu seka Saturną, bet tuo pat metu yra po pikto Skorpiono ženklu; šis „mįslingu" laikomas Zodiako ženklas kartu su slaptąja Saturno prigimtimi sąlygoja tam tikrą uždarumą brandžiame amžiuje, bet taip pat – tai rodo štai ką – kaip žeme šliaužiantis Zodiako ženklas po „telūrinės planetos" Saturno ženklu – stiprų šiapusiškumo pradą, kuris laikosi žemės „su didžia aistra ir meile, / visom galūnėm įsikibęs".

„Bandžiau išsigelbėti nuo šios baisios būtybės." Už bendravimą su demoniškomis galiomis mitinė žmonija sumoka baime. Neretai būtent ji įtikinamai bylojo paties Goethes lūpomis. Į jos pasireiškimus reikėtų žvelgti ne kaip į anekdotus, kaip juos beveik prisiversdami pateikia biografai, bet pateikti tokioje minties šviesoje, kuri išties siaubingai aiškiai parodytų pirmykščių galių įtaką šiam žmogui. Be jų pagalbos jis nebūtų tapęs didžiausiu savo tautos poetu. Mirties baimė, aprėpianti visas kitas baimes, yra pati pastebimiausia. Mirtis labiausiai grasina beformei gamtinio gyvenimo viešpatystei, sudarančiai magišką mito aplinką. Rašytojo bjaurėjimasis mirtimi ir viskuo, kas ją ženklina, turi nepaprasto prietaringumo požymių. Gerai žinoma, kad jo akivaizdoje niekad nebuvo galima kalbėti apie kieno nors mirtį; mažiau žinoma, kad jis niekad neaplankė mirties patale gulinčios žmonos. Mirus jo paties sūnui, iš jo laiškų matyti toks pat nusiteikimas. Tipiškiausias yra laiškas Zelteriui, kuriame Goethe praneša apie praradimą, ir išties demoniška pabaigos formulė: „Taip, per kapus, pirmyn!" Šioje perspektyvoje atsiskleidžia mirštančiam Goethei priskiriamų žodžių[25] prasmė. Jais mitinis vitališkumas artėjančiai tamsai paskutinį kartą priešina bejėgį šviesos troškimą. Iš čia kilęs ir beprecedentis savęs garbinimas paskutiniais gyvenimo dešimtmečiais. „Poezija ir tiesa", „Dienoraščiai ir metraščiai", paskelbtas susirašinėjimas su Schilleriu, rūpinimasis susirašinėjimu su Zelteriu – tai vis pastangos įveikti mirtį. Visa, ką jis sako apie sielos išlikimą, dar aiškiau rodo stabmeldišką susirūpinimą, kuris, užuot sergėjęs nemirtingumą kaip viltį, reikalauja jo kaip užstato. Kaip mite nemirtingumo idėja reiškiasi „negalėjimu numirti", taip Goethes samprotavimuose ji yra ne sielos grįžimas į gimtąją karalystę, bet šuolis iš

vienos beribės erdvės į kitą. Ypač Falko[26] užrašytame pokalbyje apie Wielando mirtį nemirtingumas suprantamas kaip neprieštaraujantis gamtai ir – lyg pabrėžiant jo nežmoniškumą – kaip iš tikrųjų atitenkantis tik didiesiems žmonėms.

Joks kitas jausmas neturi daugiau variantų nei baimė. Prie mirties baimės prisideda gyvenimo baimė, nelyginant nesuskaičiuojami obertonai prie pagrindinio tono. Tradicija nepaiso bei nutyli ir barokinį gyvenimo baimės žaismą. Ji stengiasi nustatyti Goethės gyvenimo normą ir visai nepastebi vidinės gyvenimo formų kovos: per giliai jis buvo tą kovą užslėpęs. Iš to jo gyvenime atsiranda vienatvė ir kartais skausminga, kartais kaprizinga tyla. Darbe „Apie Goethes susirašinėjimą" Gervinusas[27], gvildendamas ankstyvąjį Veimaro periodą, parodė, kaip anksti tai atsiranda Goethes gyvenime. Jis pirmiausia ir įtikinamiausiai yra pastebėjęs ir aprašęs šiuos Goethes gyvenimo reiškinius. Kad ir kaip klaidingai būtų juos vertinęs, jis bene vienintelis nujautė jų prasmę. Pro jo akis nepraslysta nei tylus grimzdimas į save vėlyvuoju laikotarpiu, nei virstantis paradoksu jo rūpinimasis savo gyvenimo turiniu. Abu šie dalykai liudija gyvenimo baimę: pojūčiai byloja apie gyvenimo galios ir platybės baimę, o protas – apie gyvenimo išnykimo baimę. Savo darbe Gervinusas nustato posūkio tašką, skiriantį vėlyvojo Goethes kūrybą nuo ankstyvojo periodo – 1797-uosius, planuotos kelionės Italijon metus. Tuo laiku parašytame laiške Schilleriui Goethe kalba apie daiktus, kurie, nors nebūdami „visai poetiški", sukėlę jam tam tikrą poetišką nuotaiką. Jis sako: „Todėl aš atidžiau patyrinėjau daiktus, lėmusius tokį efektą ir nustebęs pamačiau, kad iš tikrųjų jie yra simboliški." Simboliški tačiau yra tie daiktai, kuriuose egzistuoja nepanaikinamas ir būtinas tiesos turinio ir dalykinio turinio ryšys. Tame pačiame laiške savo ruožtu rašoma: „Jei ateityje, vėlesnėse kelionės stadijose dėmesys būtų kreipiamas ne tiek į tai, kas keista, bet į tai, kas prasminga, keliaujantis galiausiai gautų gražų derlių sau ir kitiems. Kol dar esu čia, norėčiau išbandyti, kiek simboliškų dalykų galiu pastebėti, bet ypač norėčiau pasitobulinti svetimose vietose, kurias matau pirmą kartą. Jei tai pavyktų, tuomet būtų galima nesivaikyti patirties platybėse, bet kiekvienoje vietoje, kiekvienu akimirksniu – kiek jis užtikrintas –

skverbiantis gilyn, išsinešti pakankamą laimikį ir iš žinomų kraštų bei apylinkių". Gervinusas tęsia: „galima pasakyti, kad vėlesnėje poetinėje Goethes kūryboje taip atsitinka beveik nuolatos: patirtyse, kurias jis anksčiau pateikdavo juslinėje platumoje, kaip to reikalauja menas, jis dabar ieško tam tikros dvasinės gelmės, dažnai tiesiog pasiklysdamas bedugnėje. Schilleris įžvalgiai permato šią naują, labai paslaptingai užmaskuotą patirtį... atrodo, kad jo atveju tėra poetinė pretenzija be poetinės nuotaikos ir objekto. Iš tikrųjų daikto svarbą čia lemia ne patsai objektas, bet jausmas (*Gemut*)" (niekas geriau nenusako klasicizmo, kaip šis bandymas vienu sakiniu suvokti ir sureliatyvinti simbolį). „Būtent jausmas nubrėžia ribą; čia, kaip ir visur kitur, tai, kas paprasta ir dvasinga jis gali rasti tiktai nagrinėdamas, o ne rinkdamasis medžiagą. Tuo, kas jam buvo tos dvi vietos, mano jis, susijaudinus galėjo tapti kiekviena gatvė, tiltas ir t. t. Jei Schilleris būtų galėjęs įžvelgti praktinius naujo požiūrio padarinius, jis vargu ar būtų drąsinęs Goethę visiškai jam atsiduoti, nes dėl tokios pažiūros į daiktus visas pasaulis susitelkia viename taške... O kitas padarinys – Goethe pradeda kaupti krūvas aplankų ir į juos sega visus oficialius dokumentus, laikraščius, savaitraščius, ištraukas iš pamokslų, teatro programas, potvarkius, kainoraščius ir t. t., prirašo savo pastabų, palygina jas su visuomenės nuomone, pakoreguoja savąją, kiekvieną naują pamokymą vėl deda į bylą ir dar tikisi šiuos popierius panaudoti ateityje! Tai užbėga už akių vėliau beveik komiškai perdėtai svarbai, su kuria jis vertina dienoraščius ir užrašus, su patetiška išminčiaus veido išraiška stebėdamas menkiausią daiktą. Nuo tada kiekvienas jam įteiktas medalis, kiekvienas jo padovanotas granito akmuo yra nepaprastai svarbūs objektai; ir kai jis prisigręžia ligi akmens druskos klodo, kurio, nepaisydamas visų įsakymų, negalėjo rasti Frydrichas Didysis, šis dalykas jam atrodo bala žino koks stebuklas, ir savo draugui Zelteriui į Berlyną siunčia simbolinį jos žiupsnelį. Niekas taip nenusako jo vėlyvojo laikotarpio galvosenos, kuri senstant vis stiprėja, kaip tai, jog svarbiausiu jo principu tapo su įkarščiu prieštarauti senajam *nil admirari** ir stebėtis viskuo, viską laikyti „svarbiu, nuostabiu, unikaliu!" Šią

* Niekuo nesistebėti *(lot.)*.

laikyseną, taip puikiai ir tiksliai pavaizduotą Gervinuso, lydi ne tik nuostaba, bet ir baimė. Simbolių chaose žmogus nustėrsta ir praranda laisvę, kurios nepažino senovės žmonės. Veikdamas jis atsiduria tarp ženklų ir orakulo. Goethes gyvenime netrūko nei vieno, nei kito. Vienas toks ženklas parodė kelią į Veimarą. Juk „Poezijoje ir tiesoje" Goethe papasakojo, kaip jis, blaškydamasis tarp potraukio literatūrai ir tapybai, išėjęs pasivaikščioti įkūrė orakulą. Atsakomybės baimė buvo dvasingiausia iš visų baimių, kurios egzistavo Goethes prigimtyje. Ji yra jo konservatyvaus politinio, visuomeninio, o senatvėje – ir literatūrinio nusiteikimo priežastis. Ji yra ir praleistų progų erotiniame jo gyvenime šaknis. Be jokios abejonės, ji taip pat lėmė jo „Pasirinktųjų giminysčių" aiškinimą, nes būtent šis kūrinys nušviečia tuos rašytojo gyvenimo pamatus, apie kuriuos nutyli jo išpažintis ir kurie dėl to lieka nepastebėti neišsilaisvinusios iš jų kerų tradicijos. Tačiau šios mitinės savimonės negalima nusakyti banaliais plepalais, kuriais neretai būdavo perteikiamas tragiškas olimpiečio gyvenimo matmuo. Tragiškas gali būti tik dramos personažo – t. y., save vaidinančio asmens, o ne žmogaus gyvenimas; o mažiausiai iš visų – kvietistinis Goethes gyvenimas, kuriame beveik nerasime vaidybos. Taigi jo, kaip ir kiekvieno kito žmogaus, gyvenimui vertę turi ne tragiško herojaus laisvė mirtyje, bet išganymas amžinajame gyvenime.

II

Todėl, kai apie aiškumą ratu
Laiko viršūnės stūkso,
Ir įsimylėjėliai gyvena greta, vargdami ant
Atskiriausių kalnų,
Duok mums nekalto vandens,
Sparnus mums duoki, ištikimiausią jausmą,
Kad persikeltume ir sugrįžtume.

HÖLDERLINAS

Jei kiekvienas veikalas nušviestų autoriaus gyvenimą ir jo prigimtį taip, kaip „Pasirinktosios giminystės", tai tradicinis nagrinėjimas tuo smarkiau prašautų pro šalį, kuo ištikimesnis tekstui

jis manytų esąs. Mat jei klasiko raštų leidimo pratarmėje retai tepraleidžiama proga pabrėžti, kad šių raštų turinys kaip joks kitas suvokiamas tik turint prieš akis rašytojo gyvenimą, tai šiame vertinime iš esmės jau slypi metodo *proton pseudos** – metodo, kuris šablonišku esminiu įvaizdžiu *(Wesensbild)* ir tuščiu arba neapčiuopiamu išgyvenimu siekia pavaizduoti kūrinių tapsmą rašytojo sieloje. Šis *proton pseudos* egzistuoja beveik visoje naujojoje filologijoje: t. y., tokioje, kuri nesiriboja vien žodžių ir faktų tyrimu, ir egzistuoja tam, kad jei ne išvestų kūrinį iš esybės ir gyvenimo, tai bent padarytų jį suprantamesnį tingiam protui. Tačiau taip, kaip neabejotina, kad pažinimo sienas reikia statyti ant tvirto ir patikrinamo pamato, visur, kur žvilgsnis kreipiamas į turinį ir esybę, pirmenybė teiktina kūriniui. Juk turinys ir esybė niekur kitur nėra tokie ilgaamžiai, ryškūs ir taip aiškiai suvokiami kaip kūrinyje. O kad ir jame jie yra gana sunkūs ir daugeliui visiškai neprieinami, tai gali būti priežastis to, kodėl daug kas meno istorijos studijas grindžia ne tiksliu kūrinio tyrimu, bet autoriaus gyvenimo ir jo santykių su kitais gvildenimu. Tačiau šitai neprivers kritiko patikėti ar netgi sekti tuo. Jis manys, kad vienintelė racionali sąsaja tarp kūrėjo ir jo veikalų yra jo paties liudijimai apie juos. Iš žmogaus pasakymų, kuriems šia prasme priklauso ir jo kūriniai, mes ne tik sužinome apie jo esybę – kūriniai ją iš esmės nulemia. Kūrinių, kaip ir veiksmų, negalima iš nieko išvesdinti, ir kiekvienas samprotavimas, kuris apskritai pripažįsta šią tiesą, o detalėmis jai prieštarauja, praranda visas pretenzijas į turinį.

Tokiam banaliam vaizdavimui neprieinamas ne tik veikalų vertės ir stiliaus, bet lygiai taip pat – jų autoriaus esybės ir gyvenimo supratimas. Neinterpretuojant jo darbų iš karto sužlugdomas nuodugnus autoriaus esybės visumos, jo „prigimties" pažinimas. Nors kūrinio interpretacija ir negali pateikti galutinio ir tobulo autoriaus vaizdo, kuris dėl įvairių priežasčių yra išties neįmanomas, tačiau tuomet, kai į darbą nekreipiama jokio dėmesio, jo esybė lieka visiškai paslaptinga. Tradiciniam biografiniam metodui nesuprantamas tampa net ir pats kūrėjo gyvenimas. Esminė kūrėjo gyveni-

* Klaidinga prielaida *(gr.)*.

mo sampratos sąlyga yra aiškiai suvokiamas teorinis ryšys tarp esybės ir veikalų. Šio ryšio labui yra padaryta tiek menkai, kad psichologinės sąvokos visuotinai pripažįstamos esančios geriausios įžvalgos priemonės; tuo tarpu tol, kol jos bus madingos, negalima tikėtis jokios tikrojo dalykinio turinio nuojautos. Galima teigti, kad biografijos pirmenybė kūrėjo gyvenimo paveiksle (kai jis vaizduojamas kaip žmogiškas gyvenimas, pabrėžiant ir lemiamus etinius sprendimus, ir tai, ko žmogus negali nuspręsti) randasi tik tuomet, kai suvokiama, jog kūrinio atsiradimas yra nepaaiškinamas; tik tada galutinė kūrėjo gyvenimo prasmė atskiriama nuo kiekvieno darbo ir pagal jo vertę, ir pagal turinį. Juk net jei didis veikalas ir nesuranda vietos paprastame gyvenime, net jei yra jo grynumo laidas, jis galiausiai tėra tik vienas iš jo elementų. Todėl kūriniai menininko gyvenimą gali paaiškinti tik fragmentiškai, labiau tapsmo nei turinio aspektu. Visiškas netikrumas dėl reikšmės, kurią žmogaus gyvenime jie gali turėti, privedė prie to, kad kūrėjų gyvenimui priskiriami ypatingi, tik jiems tinkantys ir tik jų pateisinami pavidalai. Manoma, kad tokiam gyvenimui ne tik negalioja dorovinės maksimos, bet ir kad jis turi aukštesnį pateisinimą ir yra lengviau suvokiamas. Tad kam stebėtis, jog šiai nuomonei visai nesvarbus kūriniuose kaskart išryškėjantis tikrasis gyvenimo turinys. Toks požiūris turbūt aiškiausiai atsiskleidžia Goethes atžvilgiu.

Sampratoje, jog kūrėjų gyvenimo turinys esąs autonomiškas, triviali mąstysena taip tiksliai sutampa su kur kas gilesne, kad galima spėti, jog pirmoji tėra antrosios ir pirminės, neseniai vėl iškilusios dienos švieson mąstysenos deformacija. Jei pagal tradicinį įsivaizdavimą veikalas, esmė ir gyvenimas susimaišo vienas su kitu be jokio tikslo, tai toks požiūris aiškiai pripažįsta šios trejybės vienovę. Taip jis konstruoja mitinio herojaus pasirodymą, nes mito sferoje esybė, kūrinys ir gyvenimas iš tikrųjų susilieja į vienovę, kurią kitur jiems gali priskirti tik aplaidus literatas. Ten esybė yra demonas, gyvenimas – likimas, o kūrinys, kuris tik atspindi pirmuosius du, – gyvas pavidalas. Mito sferoje kūrinyje glūdi ir esybės pagrindas, ir gyvenimo turinys. Kanoniška mitinio gyvenimo forma yra herojaus gyvenimas. Tik jame pragmatiški dalykai yra drauge simboliški; kitaip tariant, tik jame tolygiai suvokiama ir

simbolio forma, ir simbolinis žmogaus gyvenimo turinys. Bet šis žmogiškasis gyvenimas yra veikiau antžmogiškas, ir todėl nuo tikrojo žmogiško gyvenimo skiriasi ne tik formos egzistavimu, bet dar labiau – turinio esme. Jei slapta žmogiškojo gyvenimo simbolika glaudžiai susijusi su individualybe, taip pat su individo žmogiškumu, tai herojaus gyvenimo atvirumas nepasiekia nei individualių ypatybių, nei moralinio unikalumo sferų. Nuo individo herojų skiria tipiškumas, norma, tegu ir antžmogiška; nuo unikalios moralinės atsakomybės jį atpalaiduoja atstovo vaidmuo, nes prieš savąjį Dievą jis vienas nestovi: jis atstovauja žmonijai jos dievų akivaizdoje. Kiekvienas moralinis atstovavimas – nuo patriotiško „vienas už visus" ligi pasiaukojamos Atpirkėjo mirties – yra mitinės prigimties. – Herojaus gyvenimo tipiškumas ir atstovaujamasis jo pobūdis viršūnę pasiekia jo užduoties sampratoje. Jos prezencija ir akivaizdi simbolika skiria antžmogišką gyvenimą nuo žmogiško. Ji būdinga Orfėjui, nužengusiam į Hadą, ir nė kiek ne mažiau – dvylikai Heraklio darbų: tiek mitiniam dainiui, tiek mitiniam herojui. Vienas iš galingiausių šios simbolikos šaltinių yra astralinis mitas: antžmogišku atpirkėjo pavidalu herojus žvaigždėtame danguje atstovauja žmonijai nuveiktu darbu. Jam skiriami orfiniai prožodžiai: jo demonas – saulėtas, jo *tichė* – nepastovi kaip mėnulis, jo likimas – neišvengiamas kaip žvaigždžių *anankė*, kurios nepranoksta netgi erosas – tik elpis[28]. Todėl visai neatsitiktinai rašytojas, kituose prožodžiuose ieškodamas artumo žmogui, susidūrė su elpiu, neatsitiktinai iš jų visų tik elpiui nereikėjo jokio paaiškinimo ir neatsitiktinai ne jis, o sustabarėjęs kitų keturių pražodžių kanonas sudaro Gundolfo „Goethes" schemą. Taigi metodo klausimas, keliamas biografinei literatūrai, yra ne toks doktriniškas, kaip atrodytų iš jo dedukcijos būdo. Gundolfo knygoje buvo bandyta pavaizduoti Goethes gyvenimą kaip mitinį. Į tokį bandymą reikia atkreipti dėmesį ne vien todėl, kad vaizduojamo žmogaus egzistencijoje mitas buvo gyvas, bet juo labiau todėl, kad nagrinėjamas vienas jo kūrinys, kurio mitiniais aspektais tyrinėtojas gali remtis. Jei šis bandymas pasitvirtintų, reikštų, kad neįmanoma atskirti lygmens, kuriame romano prasmė yra savarankiška. O jei neįmanoma įrodyti šios sferos buvimo, tuomet negali būti net

kalbama apie literatūrą, o tik apie jos pirmtakę – magiškąją raštiją. Todėl kiekvieno nuodugnesnio Goethes veikalo, o ypač – „Pasirinktųjų giminysčių" – nagrinėjimo sėkmė tiesiogiai priklauso nuo to, ar šis bandymas bus paneigtas. Sykiu būtų aptiktas tas šviečiantis išganančio turinio branduolys, kurio minėtas požiūris nepastebėjo nei „Pasirinktosiose giminystėse", nei kituose kūriniuose.

Georges mokyklos skelbiama poeto samprata keistai perkeičia pusdievio gyvenimo kanoną. Poetui, kaip ir herojui, ji skiria darbą kaip užduotį ir laiko jo įgaliojimus Dievo duotais. Tačiau iš Dievo žmonės gauna ne užduotis, o tik reikalavimus, ir todėl poeto gyvenimui jis nesuteikia jokios ypatingos reikšmės. Užduoties sąvoka, beje, yra netinkama žvelgiant ir iš poeto perspektyvos. Tikras literatūros kūrinys atsiranda tada, kai žodis išsilaisvina net iš didžiausios užduoties kerų. Toks kūrinys ateina ne iš dieviškų aukštybių, bet iškyla iš sielos bedugnės; jis susijęs su giliausiu žmogaus asmenybės klodu. Manydamas, jog poeto pašaukimas tiesiogiai kyla iš Dievo, Georges ratelis poetui ne tik pripažįsta nors ir nepažeidžiamą, tačiau tik reliatyvią vietą savo tautoje, bet ir labai problemišką viršenybę tiesiog kaip žmogui ir tokiu būdu – jo gyvenimo viršenybę prieš Dievą, kuriam jis kaip antžmogis neva prilygstąs. Tačiau poetas yra laikinesnė žmogiškosios esybės apraiška nei šventasis – ne, kaip būtų galima manyti, masto, bet pobūdžio prasme, nes poeto esybę nustato individo ir bendruomenės ryšys, o šventojo – žmonių ir Dievo ryšys.

Šalia poeto heroizavimo šio ratelio pažiūrose, grindžiančiose Gundolfo knygą, rasime ir kitą, ne menkesnę, nepaprastai supainiotą ir lemtingą klaidą, prasmengančią bemintėje kalbinėje painiavoje. Nors poeto ir negalima vadinti „kūrėju", šį titulą jam jau priskyrė protai, kurie negirdi metaforiško šio žodžio skambesio, primenančio tikrąjį Kūrėją. Iš tiesų menininkas yra ne tiek pirminis pagrindas (*Urgrund*) ar kūrėjas (*Schöpfer*), kiek šaltinis (*Ursprung*) arba vaizduotojas (*Bildner*), o jo veikalas, be jokios abejonės, nėra būtybė (*Geschöpf*), bet atvaizdas (*Gebilde*). Žinoma, gyvi yra ir pavidalai, ne vien būtybės. Tačiau lemiamas skirtumas tarp jų yra šis: tik būtybės, o ne atvaizdo gyvenimas nesulaikomai da-

lyvauja išganymo intencijoje. Taigi kad ir kaip vaizdingai būtų kalbama apie menininko kūrybingumą, tikrasis kūrybos *virtus**, būtent priežastis (*Ursache*) – negali atsiskleisti jo veikaluose, bet tiktai būtybėse. Todėl lengvabūdiška, žodį „kūrėjas" pamėgusi vartosena pati veda į tai, kad autentiškiausiu menininko produktu imamas laikyti jo gyvenimas, o ne darbai. Tačiau jei herojaus gyvenimas dėl visiškai neaiškaus jo simboliškumo reiškiasi tobula forma, kurios esmė yra kova, tai poeto (kaip ir kurio kito žmogaus) gyvenime ne tik nerasime vienareikšmės užduoties, bet ir atitinkamai vienareikšmės ir aiškios kovos. Kadangi forma vis tiek turi būti išburta, vietoj gyvos kovos formos pasisiūlo tik stingstanti literatūrinė forma. Taip baigiama tobulinti dogma, kuri, prikėlusi literatūros veikalą gyventi, dabar daro ne mažiau gundančią klaidą ir gyvenimą vėl sustingdo literatūros veikale. Dažnai minimą poeto „figūrą" (*Gestalt*) ji bando suvokti kaip herojaus ir kūrėjo hibridą, kuriame nieko nebeatskirsi, bet apie kurį, sukuriant gilios prasmės regimybę, galima teigti viską.

Gundolfo „Goethe" priėmė tuščiausią Goethes kulto dogmą, blankiausią adeptų prietarą – kad iš Goethes veikalų iškiliausias esąs jo gyvenimas. Todėl Goethes gyvenimas griežtai nebeskiriamas nuo jo veikalų gyvenimo. Kai rašytojas spalvas pavadino „šviesos darbais ir kančiomis" – atvirai paradoksalus įvaizdis – tai itin miglotoje Gundolfo vizijoje tokia šviesa laikomas Goethes gyvenimas, kuris galiausiai ima nebesiskirti nuo spalvų – jo veikalų. Šis požiūris turi dvi pasekmes: iš akiračio pašalinamos visos moralinės sąvokos ir tuo pat metu, pripažindamas herojui Kūrėjo pavidalą, kuris atitenka jam kaip laimėtojui, jis pasiekia piktžodiško giliamintiškumo lygmenį. Antai apie „Pasirinktąsias giminystes" sakoma, kad jose Goethe „mąstė apie teisinius Dievo veikimo būdus". Tačiau žmogaus, net ir kuriančio, gyvenimas nėra Kūrėjo gyvenimas. Jis negali būti paaiškintas taip, kaip paties sau formą suteikiančio herojaus gyvenimas. Gundolfas komentuoja jį būtent tokiu būdu, nes dalykinis šio gyvenimo turinys aprėpiamas ne ištikimu biografo žvilgsniu: ne tam, kad išaiškėtų nesuprantami

* Dorybė (*lot.*).

dalykai, ne taip, kaip jiems patiems neįskaitomų šios egzistencijos dokumentų archyvas (taip žvelgia kuklūs tikrieji biografai). Vietoj to manoma, kad šio gyvenimo dalykinis turinys ir tiesos turinys turi būti akivaizdūs ir kad jie turi atitikti vienas kitą kaip herojaus gyvenime. Tačiau akivaizdus yra tik dalykinis to gyvenimo turinys, o jo tiesos turinys esti paslėptas. Galima atpažinti kai kuriuos bruožus, kai kuriuos ryšius, bet ne visumą – išskyrus tą atvejį, jei ji būtų suvokiama kaip per vieną baigtinį ryšį. Visuma pati savaime yra begalinė. Todėl biografijos sferoje nėra nei komentaro, nei kritikos. Pažeisdamos šį esminį principą keistu būdu greta atsiduria dvi knygos, kurias šiaip jau reikėtų vadinti literatūros apie Goethę antipodais: Gundolfo veikalas ir Baumgartnerio[29] pasakojimas. Pastarasis išsyk bando atskleisti rašytojo gyvenimo tiesos turinį, net nenujausdamas, kur jis paslėptas, ir todėl vieną po kito patiria kritinius pralaimėjimus, o Gundolfas panyra į dalykinį Goethes gyvenimo turinį ir gali nustatyti tik tariamą jo tiesos turinį. Žmogaus gyvenimo negalima nagrinėti taip kaip meno kūrinio. Tačiau Gundolfo šaltinių kritikos metodas iš esmės patvirtina jo apsisprendimą tvirtai laikytis tokios pažiūros. Jei rūšiuojant šaltinius veikalai atsiduria pirmoje vietoje, o laiškai, nekalbant apie pokalbius – po jų, tai toks požiūris aiškintinas tik tuo, kad ir į patį gyvenimą žiūrima kaip į kūrinį, nes tik kūrinio atžvilgiu komentaras, paremtas tos pačios sferos šaltiniais, esti vertingesnis nei visais kitais šaltiniais pagrįstas. Bet taip atsitinka tik todėl, kad tokiu rašytojo veikalų apibrėžimu nustatoma atskira ir izoliuota sritis, į kurią negali įsiveržti jo gyvenimas. Jei šitaip suskirsčius šaltinius būtų bandoma toliau skirti rašytinius ir sakytinius šaltinius, netgi tuomet tai būtų esminis *tikrosios* istorijos klausimas, tuo tarpu biografija – net ir su didžiausiomis pretenzijomis į turinį – turi išsitekti to žmogaus gyvenimo diapazone. Savo knygos pradžioje autorius neigia turįs biografinį interesą, tačiau naujoviškoms biografijoms neretai būdingas negarbingumas turėtų neleisti pamiršti, kad jos vis dėlto remiasi sąvokų kanonu, be kurio istorinis žmogaus tyrimas galiausiai tampa beprasmis. Todėl nenuostabu, jog iš palaidos vidinės šios knygos struktūros atsiranda beformis poeto tipas, ir jis primena Bettinos apmestą paminklo projektą, kuriame nepa-

prastos šio gerbiamo žmogaus formos ištirpsta beformiškumo, hermafroditiškumo miglose. Šis monumentalumas yra sumeluotas; kalbant paties Gundolfo žodžiais – pasirodo, kad vaizdas, kylantis iš bejėgio logoso, nėra nepanašus į tą, kurį sukūrė besaikis erosas.

Tik atidžiai stebėdami šio veikalo metodiką mes galime iškelti aikštėn chimerišką jo prigimtį. Be šio ginklo neverta gilintis į smulkmenas, nes jos apsišarvavusios beveik nesuvokiama terminologija. Ji įrodo kiekvienam pažinimui esminę mito ir tiesos santykio svarbą. Šis santykis yra abipusis neigimas. Mite nėra tiesos, nes jame nėra vienprasmiškumo ir netgi klaidos. O kadangi neegzistuoja ir mito tiesa (nes tiesa yra vien daiktuose, lygiai kaip daiktiškumas glūdi tiesoje), tad mito dvasia gali būti pažinta tik vienu požiūriu. O jei tiesos esamybė yra įmanoma, tai tik su mito pažinimo sąlyga, tai yra žinant naikinantį jo abejingumą tiesai. Todėl Graikijoje tikrasis menas ir tikroji filosofija – skirtingai nuo netikros, teurginės jų stadijos – prasideda nuo išėjimo iš mito prieglobsčio, nes menas pagrįstas tiesa ne mažiau nei filosofija, o filosofija ja paremta ne labiau nei menas. Bet painiava, atsiradusi dėl tiesos ir mito sutapatinimo, yra tokia begalinė, kad paslėptas šios pradinės deformacijos paveikumas baudžiasi apsaugoti beveik kiekvieną Gundolfo veikalo sakinį nuo kritinio įtarumo. Tačiau šiuo atveju visas kritiko meistriškumas yra sugebėjimas tarsi antrajam Guliveriui pačiupti, nepaisant spurdančių sofizmų, vieną vienintelį iš šių liliputiškų teiginėlių ir ramiai jį apžiūrėti. „Tik" santuoka „panaikina visus potraukius ir atostūmius, atsirandančius iš žmogiškos įtampos tarp prigimties ir kultūros, iš žmogaus dvilypumo: savo krauju jis ribojasi su žvėrimi, savo siela su dievybe. Tik santuokoje lemtingas ir instinktyvus dviejų žmonių susijungimas arba išsiskyrimas... teisėto vaiko pradėjimo būdu tampa, pagoniškai šnekant, misterija, o krikščioniškai – sakramentu. Santuoka yra ne tik gyvuliškas aktas, bet ir magiškas, stebuklingas reiškinys". Nuo užrašo ant petardos juostelių stiliaus ši formuluotė skiriasi tik kraugerišku misticizmu. Koks tvirtas atrodo palyginti su ja Kanto aiškinimas, kuriame akivaizdus gamtiško santuokos aspekto – seksualumo – pabrėžimas neužstoja kelio dieviškojo jos momento – ištikimybės – logosui. Tikrajam dieviškumui

būdingas būtent logosas, nes jis nekuria gyvenimo be tiesos, ritualo – be teologijos. O visoms pagoniškoms pažiūroms kultas atrodo esąs viršesnis už mokymą, kurio stabmeldiškumas labiausiai reiškiasi tuo, kad tėra vien ezoterika. Gundolfo „Goethe", šis gremėzdiškas autoriaus statulos postamentas, akivaizdžiai parodo ezoterikos adeptą, tik dėl pakantumo toleruojantį filosofijos pastangas atskleisti paslaptį, kurios raktą jis laiko savo rankose. Tačiau jokia mąstysena nėra fatališkesnė nei ši, susipainiojusi, atgal į mitą lenkianti net tai, kas pradėjo nuo jo atsišakoti; tuo būdu panirdama į slogutį ji išsyk įspėja tuos protus, kuriems nepatinka svečiuotis laukiniuose tropikuose*, džiunglėse, kur žodžiai tarsi spygaujančios beždžionės šokinėja nuo vienos tuščiažodžiavimo medžio šakelės** prie kitos, kad tik nereikėtų paliesti žemės – tai yra ant logoso pagrindo, – nes paaiškėtų, jog negali net pastovėti ten, kur jie – ir visa kalba – turėtų stovėti. Tokie žodžiai vengia logoso nepaprastai maivydamiesi – nes bet kokio, net ir klasta įgyto, mitinio mąstymo akivaizdoje klausimas apie tiesą tampa niekinis. Tokiam mąstymui visiškai nesvarbu, kad tuščias dalykinio turinio sluoksnis laikomas Goethes veikalų tiesos turiniu ir kad užuot pažinimu išgryninus tikrąjį jų turinį (naudojantis kokia nors idėja, pavyzdžiui, likimu), jis užteršiamas, sentimentaliai uoslei bandant į tą idėją įsijausti. Taip kartu su melagingu Goethes paveikslo monumentalumu išryškėja falsifikuotas tyrinėjimo legalumas, o metodo trapumą įžvelgęs jo logoso tyrimas susiduria su kalbine arogancija ir patenka į patį jo centrą. Gundolfo sąvokos yra vardai; jo vertinimai – formulės. Kaip tik čia kalba (jos *ratio* spindesio negebėjo užtemdyti net ir didžiausias vargšas) paskleidžia tamsą, kurią ji vienintelė galėtų nušviesti. Šioje vietoje turėtų pranykti bet koks tikėjimas šį veikalą esant pranašesnį už senesnę literatūrą apie Goethę – veikalo, kurį išsigandusi filologija ne tik dėl nešvarios savo pačios sąžinės, bet ir dėl nesugebėjimo išmatuoti jo savosiomis sąvokomis, pripažino teisėtu ir didingesniu senųjų mokyklų įpėdiniu. Tačiau net ir neišmatuojamas šios galvosenos iškreiptumas neatitraukia filosofinio mąstymo

* Tropen *(vok.)*. – kalbos figūros; tropikai.
** Bombast *(vok.)* – pompastiškas posakis; Ast *(vok.)* – šaka.

dėmesio nuo pastangų, kurios nuteistų pačios save net ir tuomet, jei nebūtų apsigaubusios nepadoriu sėkmės šydu.

Visuomet, kai klausiama apie Goethes gyvenimo ir darbų suvokimą, kartais ir labai akivaizdžiai juose pasireiškiantis mitiškumas vis dėlto negali būti jų pažinimo pagrindas. Net jei kai kuriais atvejais tai gali būti apmąstymo objektas, tuomet, kai kalbama apie esybę, gyvenimo ir darbų tiesą, mito samprata net ir konkretaus ryšio plotmėje nėra galutinė. Ši sritis nereprezentuoja nei viso paties Goethes, nei kurio nors jo darbo gyvenimo. Jei, kalbant apie rašytojo gyvenimą, tą paprasčiausiai garantuoja žmogiška prigimtis, tai jo darbai konkrečiai patvirtina šią tiesą, nes vėlesniuose veikaluose išryškėja kova, kuri gyvenime liko paslėpta. Vien juose mitinių elementų randame ne tik medžiagoje, bet ir turinyje. Goethes gyvenimo kontekste į juos galima žiūrėti kaip į tikrus paskutiniojo etapo liudijimus. Jie įrodo ne tik – ir ne visų giliausia prasme – mitinio pasaulio egzistenciją Goethes gyvenime. Jame būta ir grumtynių, siekiant išsivaduoti iš mitinio pasaulio apsupties, ir Goethes romanai liudija šią kovą nė kiek nemenkiau nei ano pasaulio esmę. Nepaprastai gerai pažindamas mitines galias ir žinodamas, kad susitaikyti su jomis įmanoma tik nuolatinėmis aukomis, Goethe sukilo prieš jas. Brandžiame gyvenime liūdėdamas, bet su geležine valia jis nuolat bandė pasiduoti mitinėms sistemoms visur, kur jos dar viešpatauja (tiesą sakant, net sustiprinti jų valdžią sau taip, kaip tarnas sustiprina savo pono valdžią), bet šis bandymas sužlugo po paskutinės ir didžiausios jo kapituliacijos kare, kurį jis daugiau nei trisdešimt metų kariavo prieš santuoką – grėsmingą mitinio įkalinimo simbolį. Praėjus metams po vedybų, kurios jam buvo primestos fatališku spaudimu, Goethe pradėjo „Pasirinktąsias giminystes". Jomis jis pareiškė protestą, vėlesniuose darbuose tapusį dar stipresnį, tam pasauliui, su kuriuo brandžiame amžiuje buvo sudaręs sutartį. Tarp jo darbų „Pasirinktosios giminystės" žymi posūkį. Šiuo romanu prasideda paskutinė jo kūrinių grupė, ir nuo visų jų Goethe jau nesugebėjo visiškai atsiriboti, nes ligi pat dienų pabaigos savyje juto jų pulsą. Taip reikia suprasti jaudinantį įrašą 1820 metų dienoraštyje, jog jis „pradėjo skaityti „Pasirinktąsias giminystes", taip pat nebylią Heinricho Laubės[30]

perpasakotos scenos ironiją: „Viena ponia Goethei pareiškė neigiamą savo nuomonę apie „Pasirinktąsias giminystes": „Pone von Goethe, aš visiškai negaliu sutikti su šia knyga; ji yra iš tikrųjų nedorovinga ir aš jos nerekomenduočiau jokiai moteriai". Goethe kurį laiką rimtai tylėjo, paskui labai nuoširdžiai pasakė: „Apgailestauju, bet tai geriausia mano knyga". Paskutinė rašytojo veikalų grupė liudija ir palydi šį apsivalymą, kuris jau nebegalėjo būti išsilaisvinimas. Galbūt todėl, kad jo jaunystė nuo gyvenimo vargų dažnai pernelyg mitriai pabėgdavo į poezijos lankas, senatvė su baisia baudžiančia ironija poeziją padarė gyvenimo valdove. Goethe palenkė savo gyvenimą tvarkai, kuri jo gyvenimą pavertė kūrybos proga. Tokios rašytojo kontempliacijos apie dalykinį turinį gilioje senatvėje moralinės aplinkybės. Trys tokios užmaskuotos atgailos dokumentai yra „Tiesa ir poezija", „Vakarų – Rytų divanas" ir antroji „Fausto" dalis. Rašytojo gyvenimo suistorinimas iš pradžių „Tiesoje ir poezijoje", paskui „Dienoraščiuose ir metraščiuose" turėjo įrodyti – ir pavaizduoti, – kad šis gyvenimas buvo gyvenimo, kupino poetiško turinio, medžiagos ir progų „poetui" pirminis fenomenas. Proga poezijai, apie kurią čia kalbama, ne tik nesutampa su išgyvenimu, kuris nauju sutarimu skelbiamas poetinių išradimų pagrindu, bet yra ir visiška jo priešybė. Literatūros istorijos viena iš kitos paveldi frazę, jog Goethes poezija esanti „proginė", tačiau turima galvoje, jog ji buvo išgyvenimų poezija. Paskutiniųjų ir didžiausių veikalų atžvilgiu ši frazė yra tiesos priešybė. Proga suteikia turinį, o išgyvenimas palieka tik jausmą. Panašus ir susijęs su šiuo santykiu yra žodžių genijus (*Genius*) ir genialumas (*Genie*) santykis. Šiuolaikinio žmogaus lūpose pastarasis žodis skamba kaip titulas, kuris, kad ir kaip jie jį tartų, niekuomet nebus tinkamas apibūdinti esminiam žmogaus santykiui su menu. Tai pavyksta žodžiui genijus, kurį įtvirtina Hölderlino eilutės:

Argi tau nepažįstami daugelis gyvųjų?
Argi tavo koja nežengia teisybe lyg kilimu?
Todėl, mano genijau! Eiki
Nuogas į gyvenimą ir nesirūpink!

Kad ir kas atsitiktų, tau viskas tebūnie palanku!

Būtent toks yra antikinis poeto pašaukimas – nuo Pindaro ligi Meleagro, nuo Istmo žaidynių ligi meilės valandėlės jis rasdavo prakilnesnę ar mažiau prakilnią, bet visad garbingą progą savo giesmei, kurios jis net negalvojo kildinti iš išgyvenimų. Tad ši sąvoka yra ne kas kita, kaip rafinuočiausių (nes sykiu vis dar drovių) filisterių išsvajotas giesmės neveiksmingumas – netekusi ryšio su tiesa, ji nebegalėtų pažadinti miegančios atsakomybės. Senatvėje Goethe pakankamai gerai suvokė poezijos esmę, kad jį supusiame pasaulyje su siaubu pasigestų bet kokios progos giesmei, ir vis dėlto norėtų būti vienintelis žengiantis teisybės kilimu. Vėlai jis atsistojo ant vokiečių romantizmo slenksčio. Jam, kaip ir Hölderlinui, nebuvo leista priimti religijos atsiverčiant ar grįžtant į bendruomenę. Goethe bjaurėjosi ankstyvųjų romantikų tikėjimu. Bet įstatymai, kuriuos romantikai bergždžiai bandė patenkinti atsiversdami ir užgesindami savo gyvenimus, įžiebė jiems taip pat paklusti turėjusioje Goethes širdyje didžiausią jo gyvenimo liepsną. Joje sudegė visų jo aistrų anglys, todėl ligi gyvenimo galo savo laiškuose sugebėjo išlaikyti meilę Mariannei[31] tokią skausmingai artimą, kad praėjus daugiau nei dešimtmečiui nuo to laiko, kai paaiškėjo abipusė simpatija, galėjo atsirasti turbūt stipriausias „Divano" eilėraštis: „Ant šilko lapo / neberašau simetriškų rimų". O galutinis tokios gyvenimą, ir netgi gyvenimo trukmę valdžiusios poezijos fenomenas buvo „Faustas", jo pabaigimas. Šioje vėlyvųjų darbų eilėje „Pasirinktosios giminystės" yra pirmos, bet jose, nors dar valdomose tamsaus mito, jau ima švisti tyresnė pranašystė. Tačiau Gundolfo tyrinėjimas jos neįžvelgė. Jis, kaip ir kiti autoriai, visai nesusidomėjo romane esančia novele „Nepaprasti kaimynų vaikai"[32].

Iš pradžių „Pasirinktosios giminystės" buvo sumanytos kaip novelė, susijusi su „Vilhelmo Meisterio klajonių metais", tačiau augdama ji nutolo nuo šios aplinkos. Tačiau, nors veikalas ir buvo padarytas romanu, tam tikri pirminės formaliosios koncepcijos pėdsakai išliko. Tik tobulas Goethes meistriškumas, šiame veikale pasiekiantis pačią viršūnę, gebėjo sukliudyti, kad romaną suardytų įgimta novelistinė tendencija. Prieštaravimas atrodo esantis pažabotas ir kūrinys suvienytas jėga: romano formą autorius tarytu-

mei sukilnina novelės forma. Tramdomasis menininko metodas, kuris įstengė tai padaryti ir kurį lygiai taip pat įsakmiai siūlė turinys, yra šis: rašytojas nebekviečia skaitytojo į romano įvykių centrą. Novelės įtaka romano formai reiškiasi tuo, kad svarbiausi įvykiai lieka neprieinami tiesioginei skaitytojo intuicijai (aiškiausiai tą liudija nelaukta Otilijos mirtis); būtent šios mirties paveikslas pirmą kartą parodo lūžį, kol galiausiai tasai centras, kuris novelėje visam laikui užsisklendžia, romane pajuntamas su keleriopa jėga. Dar R. M. Meyeris nurodė, jog tos pačios formaliosios tendencijos išraiška gali būti faktas, kad pasakojime mėgstama sudaryti grupes, kurių vaizdingumas iš esmės yra netapybiškas; jas reikėtų pavadinti plastinėmis, galbūt stereoskopinėmis grupėmis. Toks vaizdingumas taip pat atrodo esąs novelistiškas. Romanas skaitytoją įsitraukia vidun nenugalimai, tarsi sūkurys, o novelė siekia atstumo ir iš užkerėto savo rato išstumia bet kokią gyvybę. Šiuo požiūriu „Pasirinktosios giminystės", nepaisant jų pločio, vis dėlto lieka novelistinis veikalas. Išraiškos paveikumu jos nepranoksta pačiose „Giminystėse" esančios tikros novelės. „Pasirinktosios giminystės" yra tarpinė forma, ir todėl nuo kitų romanų jos nutolusios labiau nei visi kiti romanai vienas nuo kito. „Meninį „Vilhelmo Meisterio" ir „Pasirinktųjų giminysčių" stilių nulemia tai, kad visur jaučiame pasakotoją. Čia stinga formaliojo meninio realizmo, kuris įvykiams ir žmonėms suteikia savarankiškumą, ir jie daro tiesioginės egzistencijos įspūdį, tarsi viskas vyktų scenoje; šiuo atveju turime tikrą „pasakojimą", porinamą už visų įvykių stovinčio, jaučiamo pasakotojo. Goethes romanai plėtojasi „pasakotojo" kategorijų ribose." Kitą sykį Simmelis[33] pavadina juos „padeklamuotais". Kad ir kaip šis fenomenas (Simmeliui atrodė, jog toliau jo analizuoti nebeįmanoma) būtų aiškinamas „Vilhelme Meisteryje", „Pasirinktosiose giminystėse" jis kyla iš to, kad Goethe pavydžiai pasilieka sau išskirtinę teisę viešpatauti gyvybiniame savo kūrybos lauke. Būtent tokie apribojimai būdingi klasikinei novelės formai: Boccaccio savąsias įrėmina, o Cervantesas rašo joms pratarmę. Ir nors „Pasirinktosiose giminystėse" akcentuojama romano forma, būtent šis akcentas, o ir tipiškumo bei kontūro perteklius išduoda, kad jos yra novelistinis kūrinys.

Šios dviprasmybės likučių niekas kitas negalėjo padaryti nepastebimesnių nei įterpta į romaną novelė. Juo aiškiau pagrindinė kūrinio dalis skyrėsi nuo jos – gryno novelės žanro pavyzdžio – tuo labiau ji panašėjo į tikrą romaną. Tuo paremta „Nepaprastų kaimynų vaikų" kompozicija. Ji sumanyta kaip ideali novelė net ir tuo atveju, jei nagrinėtume tik jos formą. Goethe norėjo padaryti ją pavyzdine ne mažiau, o tam tikra prasme ir labiau, nei romaną. Nors įvykis, apie kurį pasakojama, pačiame romane laikomas tikru, nepaisant to, šis pasakojimas pavadinamas novele. Ji turi būti vadinama „novele" taip pat ryžtingai kaip pagrindinis kūrinys – „romanu". Joje labai aiškiai matyti apmąstytas formos dėsningumas, jos centro neliečiamybė – tai yra paslaptis kaip esminis jos bruožas. Jos paslaptis – tai katastrofa, kuri kaip gyvas pasakojimo principas įkomponuojamas į patį vidurį, o romane katastrofa turi tik vieną, baigiamojo įvykio reikšmę. Varomąją šios katastrofos jėgą (nors ją romane atitinka tiek daug dalykų) taip sunku pagrįsti, kad neįsigilinusiam į kūrinį skaitytojui novelė atrodo ne mažiau savarankiška, bet ir ne mažiau mįslinga nei „Išprotėjusi klajūnė"[34]. Tačiau šioje novelėje vis dėlto viešpatauja skaisti šviesa. Visa, nupiešta ryškiais potėpiais, jau iš pat pradžių atsiduria įtampos viršūnėje. Tai apsisprendimo diena, nušviečianti tamsų romano Hadą. Todėl novelė yra proziškesnė už romaną. Ji priešina jam aukštesnės prabos prozą. Tą atitinka tikras jos personažų anonimiškumas ir pusinis, svyruojantis romano personažų anonimiškumas.

Jei pastarųjų gyvenimas perdėm uždaras, vainikuojantis garantuotą jų veiksmų laisvę, tai novelės personažai yra smarkiai apriboti jų aplinkos, jų giminių. Romane Otilija, primygtinai raginama mylimojo, išsižada ne tik savo tėvo medaliono, bet ir gimtinės prisiminimų, kad visiškai atsiduotų meilei, o novelėje net ir susituokusieji nesijaučia esą nepriklausomi nuo tėvų palaiminimo. Šis menkas skirtumas išraiškingai nusako poras. Juk akivaizdu, kad subrendę įsimylėjėliai išsivaduoja nuo ryšio su tėvų namais, ir ne mažiau akivaizdu, kad jie pakeičia vidinę šio ryšio galią taip, kad jei vienas nesugebėtų jo nutraukti, tai kitas su savo meile jį išvaduotų. Jei įsimylėjėliams kas nors gali būti ženklas, tai tik tas faktas, kad jiems užsiveria ne tik lyties, bet ir šeimos bedugnė. Kad

tokia meilės vizija galiotų, ji negali silpnadvasiškai vengti matytis su tėvais ar net galvoti apie juos – ko Eduardas reikalauja iš Otilijos. Įsimylėjėlių galia triumfuoja tada, kai mylimajam ji užtemdo net ir kūnišką tėvų buvimą. Kad jie, tos galios nušviesti, pajėgia išvaduoti vienas kitą iš visų ryšių, novelėje parodoma drabužių įvaizdžiu: jais vilkinčius vaikus vos atpažįsta tėvai. Novelės įsimylėjėliai ima bendrauti ne tik su jais, bet ir su kitais aplinkiniais žmonėmis. Romano personažų nepriklausomybė tik dar labiau sutvirtina jų pasidavimą likimo valiai laike ir erdvėje, o novelėje nepriklausomybė duoda neįkainojamą garantiją, jog herojų vargams pasiekus viršūnę, kelio bendrams kyla pavojus patirti pralaimėjimą. Taigi net ir didžiausi kraštutinumai neišstumia novelės herojų iš savųjų rato; tuo tarpu tobulas savo forma romano veikėjų gyvenimo būdas ligi pat aukojimo negali pasipriešinti tam, kad kiekviena akimirka juos nepermaldaujamai skiria nuo taikiųjų bendruomenės. Novelės įsimylėjėliai laimi taiką ne per auką. Pats autorius švelniausiu ir tiksliausiu būdu parodo, kad mergaitės šuolis į pražūtį neturi šios reikšmės. Tik tokia yra slapta vainiko grąžinimo vaikinui intencija: pareikšti, kad ji nenorinti „gražiai numirti", nenorinti mirusi būti papuošta paaukotosios vainiku. Savo ruožtu vaikinas, susikaupęs irkluoti valtį, įrodo: sąmoningai ar nesąmoningai jis nedalyvauja šiame įvykyje, kurį būtų galima suvokti kaip aukojimą. Kadangi šie žmonės rizikuoja viskuo ne blogai suprastos laisvės labui, jie nesiaukoja – jie apsisprendžia. Iš tiesų laisvė taip pat tolima vaikino pasiryžimui gelbėti merginą kaip ir likimas. Būtent dėl chimeriško laisvės siekimo romano herojai ant savo galvų prisišaukia lemtį. Novelės įsimylėjėliai yra anapus laisvės ir likimo, ir drąsaus apsisprendimo pakanka nuvyti besikaupiantį virš jų likimą ir kiaurai permatyti laisvę, norinčią nutempti juos į pasirinkimo tuštumą. Tai jų veikimo prasmė apsisprendimo momentu. Abudu panyra į veržlią srovę, kurios laiminanti jėga šiame atsitikime pasirodo esančios neką silpnesnės, nei mirtina stovinčių vandenų galia romane. Vienas jo epizodas praskaidrina ir keistą persirengimą vestuvių drabužiais jaunoje šeimoje: Nani pavadina Otilijai skirtas įkapes jos sutuoktuvių drabužiu. Todėl galima paaiškinti keistą novelės bruožą ir įsimy-

lėjėlių vestuvinius drabužius suvokti – kad ir neieškant galbūt įmanomų rasti mitinių analogijų – kaip perkeistas ir nūnai mirties nepaliečiamas įkapes. Galiausiai jiems atsiveriantis visiškas būties saugumas suvokiamas ir kitais būdais. Ne tik tuo, jog drabužiai paslepia juos nuo draugų, bet ir svariu jų jungtuvių vietoje prisišvartuojančio laivo įvaizdžiu sukeliamas įspūdis, kad jie nebeturi likimo ir stovi ten, kur kiti dar kada nors pateks.

Po to, kas pasakyta, nenuginčijama yra tai, kad „Pasirinktųjų giminysčių" kompozicijai ši novelė itin reikšminga. Net jei visos tos smulkmenos išryškėja tik svarbiausio pasakojimo šviesoje, jos neklystamai skelbia: mitinius romano motyvus novelėje atitinka išganymo motyvai. Taigi jei romane mitiškumas traktuojamas kaip tezė, tai antitezė gali būti įžvelgiama novelėje. Tai rodo jos pavadinimas. Kaimynų vaikai turi atrodyti „nepaprasti" kaip tik romano personažams, kurie nusisuka nuo jų su skaudžiai sužeista širdimi. O žaizda atitinka slaptą ir pačiam Goethei daugeliu aspektų turbūt neaiškią novelės šerdį. Žaizdą jis motyvavo išoriškai, bet ir nepanaikindamas vidinės jos prasmės. Jei realistiški, bet vis silpnesni ir nebylesni romano personažai stingsta beskaitant, tai novelės įsimylėjėliai pranyksta po paskutinio retorinio klausimo skliautu tarsi be galo tolimoje perspektyvoje. Argi pasirengimu atitolti ir pranykti neužsimenama apie palaimą, mažų daiktų palaimą, kurią Goethe vėliau padarė vieninteliu „Naujosios Meluzinos"[35] motyvu?

III

Anksčiau nei šioj žvaigždėj pažinsit kūną
Aš pramanau jums sapną tarp amžinų žvaigždžių.

GEORGE

Tie, kurie meno kritikoje neradę savųjų egocentriškų svajų atvaizdo piktinasi, jog ji pernelyg priartėja prie kūrinio, demonstruoja tokį meno esmės neišmanymą, kad laikai, kuriais vis labiau įsigali griežtai apibrėžta meno kilmė, neprivalo paneiginėti šio priekaišto. Tačiau galbūt leistina sugalvoti įvaizdį, jausmingumui įti-

kinamai paaiškinantį paprastas tiesas. Tarkime, kad susipažįstame su žmogumi, kuris yra gražus, patrauklus, bet užsidaręs, nes jį slegia vidinė paslaptis. Būtų smerktinas noras prasiskverbti į jo vidų. Tačiau galima bandyti sužinoti, ar jis turi brolių arba seserų ir ar jų prigimtis šiek tiek nepaaiškintų jo mįslingumo. Visiškai taip ir kritika ieško meno kūrinio kraujo giminių; o visi tikri kūriniai turi giminių filosofijos srityje. Juk būtent jie yra pavidalai, kuriuose išryškėja filosofijos problemos idealas. – Filosofijos visuma, jos sistema yra galingesnė nei to gali reikalauti visų jos problemų kvintesencija, kadangi visų jų sprendimo vienovė nepasiekiama klausinėjimu. Jei visų problemų sprendimų vienovė būtų buvusi pasiekiama šiuo būdu, tai į klausimą iš karto būtų tekę atsakyti kitu klausimu, kuriuo būtų pagrįsta atsakymo į jį vienovė su visais kitais atsakymais. Vadinasi, tokio klausimo, kuris aprėptų filosofijos vienovę, nėra. Šio neegzistuojančio vienovę aprėpiančio klausimo apibrėžimas filosofijoje žymi problemos idealą. Nors ir ši sistema niekaip nėra nepasiekiama klausinėjant, tačiau yra formacijų, kurios, nebūdamos klausimai, artimai giminiuojasi su problemos idealu. Tai – meno kūriniai. Meno kūrinys nekonkuruoja su filosofija, bet, būdamas giminiškas problemos idealui, išlaiko tiksliausią santykį su ja. Pagal šį paties idealo esmės dėsningumą kūrinį gali reprezentuoti tik daugis (*Vielheit*). Tačiau problemos idealas pasirodo ne problemų daugiu. Jis veikiau glūdi kūrinių daugyje, ir jį atrasti privalo kritika. Kritiko dėka meno kūrinyje pasirodo viena iš problemos idealo apraiškų. Mat tai, ką kūrinyje parodo kritika, yra jo tiesos turinio kaip didžiausios filosofinės problemos virtualaus formulavimo galimybė; o tai, ties kuo ji sustoja iš pagarbos kūriniui ir visiškai taip pat – iš pagarbos tiesai, yra pati formuluotė. Jei formulavimo galimybę būtų galima realizuoti tuo atveju, jei sistema būtų paklausiama – ji iš vienos idealo apraiškos transformuotųsi į niekad neegzistavusį grynąjį idealo būvį. Tačiau šiuo atveju ji rodo vien tai, kad veikalo tiesa atpažįstama ne paklausimu, bet jos pareikalavimu. Taigi, jei galima sakyti, kad visa, kas gražu, kažkokiu būdu susiję su tiesa ir kad galima nustatyti virtualią grožio vietą filosofijoje, vadinasi, kiekviename tikrame meno kūrinyje galima atrasti problemos idealo apraišką. Taigi tada, kai

nuo romano pagrindų tyrimo kylama į jo tobulumo žiūros lygmenį, ten veda ne mitas, o filosofija.

Todėl pirmame plane atsiduria Otilijos figūra. Juk atrodo, kad šiuo personažu romanas labiausiai nutolsta nuo mitinio pasaulio. Ir nors ji tampa tamsių galių auka, šią baisią lemtį – pagal seną reikalavimą, kad auka būtų švari, – jai skiria būtent jos nekaltumas. Šios merginos figūra nėra paženklinta skaistybės, kokia ji gali atsirasti iš dvasingumo (Lucijanos atveju toks nepaliečiamumas yra beveik yda). Nors erotinėje sferoje (o ir visose kitose) Otilija yra visiškai pasyvi, natūralus jos elgesys padaro ją neprieinamą, kaip neprieinamas svajonėse paskendęs žmogus. Tai savo atgrasia maniera nusako jau Wernerio sonetas: šio vaiko skaistumo nesergsti sąmonė. Bet ar dėl to jos nuopelnai nėra didesni? Epizoduose, kur ji rankose laiko kūdikėlį Jėzų ir mirusį Šarlotės vaiką, Goethe parodo, kaip tvirtai skaistybė yra įsišaknijusi jos prigimtyje. Abu kartus šalia Otilijos nėra vyro. Tačiau rašytojas tuo pasakė dar daugiau. „Gyvasis" vaizdas, kuris rodo Dievo Motinos tyrumą, pranokstantį žavesį ir papročių griežtumą, kaip tik yra dirbtinis. O tasai, kuris tik truputį vėliau parodo savo prigimtį, vaizduoja mirusį kūdikį. Būtent tai atskleidžia tikrą esmę šios skaistybės, kurios sakralinis nevaisingumas savaime niekuo nepranoksta netyros seksualinės painiavos, suartinančios išsiskyrusius sutuoktinius ir savo galią parodančios tik sulaikant susijungimą, į kurį turėtų pasinerti vyras ir moteris. Tačiau tokia Otilijos skaistybė pretenduoja į šį tą daugiau: ji sukuria gamtinio gyvenimo nekaltumo regimybę. Kraštutinei ir daugiausia padarinių turėjusiai pagoniškos, jei ne mitinės, šios nekaltumo idėjos formuluotei daug skolingas krikščioniškas nekaltybės idealas. Kai mitinės kaltės priežasčių ieškoma grynai vitaliniame seksualumo instinkte, tai krikščioniškas mąstymas randa jam priešybę, labiausiai nutolusią nuo drastiškos šio instinkto išraiškos: nekaltos mergelės gyvenimą. Tačiau šioje aiškioje, net jei aiškiai neįsisąmonintoje, intencijoje glūdi klaida, turinti skaudžius padarinius. O būtent: nėra nei įgimtos kaltės, nei įgimto gyvenimo nekaltumo. Pastarasis net ir neigimo būdu nėra susijęs su seksualumu. Jis susijęs su priešingu – lygiai taip pat įgimtu – dvasios poliumi. Kaip seksualinis

žmogaus gyvenimas gali tapti įgimtos kaltės išraiška, taip dvasinis jo gyvenimas, remdamasis įvairiausiais būdais pasiekta individualybės vienove, gali būti jo įgimto nekaltumo išraiška. Ši individualaus dvasinio gyvenimo vienovė yra charakteris. Vienareikšmiškumas, kaip konstituojantis jo esmės aspektas, skiria jį nuo visų grynai seksualinių fenomenų demoniškumo. Teigimas, kad žmogus esąs sudėtingo charakterio, gali reikšti tik – teisingai ar ne – paneigimą, jog jis turi charakterį. Tuo tarpu kiekvienos grynai seksualinio gyvenimo apraiškos suvokimo žymė lieka jos prigimties dviprasmiškumo įžvalga. Tatai patvirtina nekaltybė. Pirmiausia akivaizdus jo nepaliečiamumo dviprasmiškumas. Mat būtent tai, kas laikoma vidinio tyrumo ženklu, geismui esti priimtiniausia. Dviprasmiškas yra ir nežinojimo nekaltumas: nes dėl jo simpatija netikėtai virsta nuodėmingu laikomu geismu. Būtent ši dviprasmybė ypač ryškiai sugrįžta krikščionišku nekaltumo simboliu – lelija. Griežtos augalo linijos, taurelės baltumas jungiasi su svaigiai saldžiu, beveik nebeaugaliniu kvapu. Šia pavojinga nekaltumo magija autorius apdovanoja Otiliją, ir ji yra nepaprastai glaudžiai susijusi su auka, kurią žymi jos mirtis. Būtent todėl, kad atrodo tokia nekalta, ji negali išsivaduoti iš savo poelgio apžavų. Šis nekaltumas skleidžia ne tyrumą, o tik jo regimybę. Ir būtent šios regimybės nepaliečiamumas atitolina ją nuo mylimojo. Toks pat iliuziškumas pasirodo ir Šarlotės prigimtyje, kuri tik atrodo visiškai tyra ir nepažeidžiama, tuo tarpu iš tikrųjų neištikimybė draugui ją subjauroja. Net ir pasirodydama motinos ar namų šeimininkės vaidmenyse, kur jai menkai pritinka pasyvumas, ji kelia vaiduoklišką įspūdį. Tačiau kilnumas joje reiškiasi tik šio neaiškumo kaina. Taigi gilumoje ji nėra nepanaši į Otiliją, kuri yra vienintelė regimybė tarp šmėklų. Todėl jei norime iš esmės suvokti šį veikalą, jo rakto paieškų išeities taškas turi būti ne keturių partnerių kontrastai, bet lygiai ryškus skirtumas tarp jų ir novelės įsimylėjėlių. Pagrindinio pasakojimo personažai kontrastuoja su jais ne atskirai, bet kaip poros.

Ar Otilijos esybė turi to tikro, įgimto nekaltumo, kuris su dviprasmišku nepaliečiamumu turi tiek pat mažai bendra, kiek su palaimintu kaltės nebuvimu? Ar ji turi charakterį? Ar yra akivaiz-

di jos prigimtis – ne tiek savo atlapaširdiškumu, kiek laisva ir atvira išraiška? Ją apibūdina viso to priešingybės. Ji yra uždara – dar daugiau, to uždarumo neįstengia pašalinti net visi jos veiksmai ar pasakymai. Augališkas nebylumas, taip raiškiai bylojantis Dafnės maldaujamai iškeltų rankų motyvu, tvyro virš jos egzistencijos, temdo ją net ir didžiausiame varge – tuo momentu, kai kiekvieno iš mūsų būtį užlieja ryški šviesa. Jos pasiryžimas mirti ligi paskutinės akimirkos lieka paslaptis ne tik draugams. Atrodo, kad jis susiformuoja visiškai slaptai, nesuvoktas ir jos pačios. Tasai slaptumas paliečia jos moralumo šaknis, nes jei moralinį pasaulį kur nors nušviečia kalbos dvasia, tai atsitinka apsisprendžiant. Joks dorovinis sprendimas negali įžengti į gyvenimą, neturėdamas kalbinio pavidalo ir, griežtai kalbant, netapdamas komunikacijos objektu. Taigi tylinčios Otilijos pasiryžimo mirti moralumas darosi abejotinas. Iš tikrųjų jo pagrindas yra ne sprendimas, o instinktas. Todėl atvirkščiai, negu ji bando dviprasmiškai teigti – jos mirtis nėra šventa. Kai ji prisipažįsta išklydusi iš savojo „kelio", tatai gali reikšti tik viena – mirtis vienintelė gali apsaugoti ją nuo vidinio nuopuolio. Taigi iš likimo perspektyvos jos mirtis vis dėlto yra nuodėmė, o ne šventas nuodėmių atpirkimas; nes juo gali būti ne laisva, o tik Dievo nuskirta mirtis. Otilijos mirtis, kaip ir jos skaistumas, yra tik paskutinė išeitis nuo degradavimo bėgančiai sielai. Jos mirties troškimas byloja apie ramybės ilgesį. Goethe pasistengė pavaizduoti, kad šis troškimas atsiranda kaip tik iš jos gamtiškumo. Jei Otilija miršta iš bado, tai jis romane parodo, kad ir laimingais laikais ji dažnai atsisakydavusi valgio. Otilijos egzistencija, kurią Gundolfas vadina šventa, tokia nėra ne todėl, kad ji nusižengia žlungančiai santuokai, bet todėl, kad savo regimybėje ir tapsme ji ligi pat mirties paklūsta fatališkai galiai ir nugyvena gyvenimą nepadariusi sprendimo. Paviršutiniškai žiūrint šis kaltai nekaltas jos buvimas likimo erdvėje suteikia jai tragizmo. Todėl Gundolfas gali kalbėti apie „šio veikalo patosą", „ne mažiau tragiškai pakylėtą ir sukrečiantį nei Sofoklio „Edipo" patosas". Dar prieš jį savo lėkštoje ir pompastiškoje knygoje apie „affinités électives"* panašiai sampro-

* Pasirinktosios giminystės (*pranc.*).

tavo François-Poncet. Tačiau tai yra pats klaidingiausias vertinimas, nes tragiškuose herojaus žodžiuose sublizga sprendimo briauna, kuriai pasirodžius mito kaltė ir nekaltumas susinaikina – nugarma bedugnėn. Tik herojui, o ne svyruojančiai mergaitei pasiekiamas gėrio ir blogio Čia ir Dabar yra anapus kaltės ir nekaltumo. Todėl „tragiško apsivalymo" gyrimas yra tuščios kalbos. Negalima sugalvoti nieko tolimesnio tragedijai nei šis liūdnas galas.

Bet ne vien tik čia galima atpažinti nebylų troškimą; net kai Otilijos gyvenimas nušviečiamas moralinės tvarkos šviesos, ir čia jis pasirodo nesąs tvirtas. Regis, kad kritikų akis atvėrė tik visiškas abejingumas veikalui. Tad tik primityvus Juliano Schmidto[36] protas galėjo užduoti klausimą, kuris nešališkam skaitytojui turėjo iškilti įvykiams vos prasidėjus: „Būtų neįmanoma prieštarauti, jei aistra būtų buvusi stipresnė už sąžinę, tačiau kaip suprasti sąžinės tylą?" – „Otilija nusikalsta; ilgainiui ji pajunta ir išgyvena savo kaltę labai stipriai, stipriau nei reikia; tačiau kaip gali atsitikti, kad ji nepajuto jos anksčiau?.. Kaip gali būti, kad, rodos, tokia darni ir gerai išauklėta siela kaip Otilijos nepajunta, jog šitaip elgdamasi su Eduardu ji nusikalsta savo geradarei Šarlotei?" Joks pačių giliausių romano kontekstų supratimas negali paneigti paprastos šių klausimų tiesos. Nepripažinus jų esant neišvengiamų, romano esmė lieka tamsoje, nes, skirtingai nuo prislopintos afektų kalbos, sąžinės balso tylos negalima suvokti kaip individualybės bruožo. Šis apibrėžimas yra už žmogiškos prigimties ribų. Su šia tyla kilniausios būtybės širdyje apsigyvena sekinanti galimybė. Tai keistai primena tylinčią Minną Herzlieb, kuri senatvėje mirė išprotėjusi. Bežodis veiksmo aiškumas yra iliuziškas, nes iš tikrųjų tokiu būdu besisaugančių vidus yra neaiškus jiems patiems ne mažiau nei kitiems. Galiausiai, rodos, tik Otilijos dienoraštyje krusteli žmogiškasis jos gyvenimas. Viso kalba apdovanoto jos gyvenimo daugiausia reikia ieškoti šiuose skurdžiuose užrašuose. Tačiau ir jie tėra paminklas mirusiajai. Jie apnuogina paslaptis, kurias atskleisti leidžiama tik mirčiai, ir taip pripratina prie tragiškos Otilijos lemties; o liudydami gyvo asmens tylėjimą, jie pranašauja ją visiškai nutilsiant. Iliuziškumas, viešpataujantis rašančiosios gyvenime, įsismelkia net į jos dvasingą, paskendusią svajonėse nuotaiką. Mat

jei apskritai dienoraštis yra pavojingas tuo, kad jis per anksti sielon pasėja prisiminimo sėklas ir neleidžia subręsti vaisiams, tai tuomet, kai dvasinio gyvenimo išraiška tėra dienoraštis, šis pavojus būtinai taps fatališkas. Bet galų gale visa dvasingos egzistencijos galia atsiranda iš prisiminimo. Tik jis meilei laiduoja sielą. Jis alsuoja Goethes atmintyje: „Ak, senais laikais buvai tu / Mano sesuo arba žmona". Jei tokiame kontekste kaip prisiminimas išlieka net ir grožis, tai ir savo žydėjimo laiku jis be prisiminimo yra neesmingas. Tai liudija Platono „Faidro" žodžiai: „o tas, kuris įšventintas neseniai ir daug yra regėjęs anuometinių /reginių/, kai tik išvysta dievišką veidą, gebantį gerai atkartoti grožį arba kokį nors kūno pavidalą, pirmiausia pašiurpsta ir ant jo nužengia kažin koks anuometinis /pamaldų išgąstį sukeliantis/ siaubas, tad vėliau jis žvelgia į šį /veidą/ su pamaldžia baime kaip į dievybę atmintis nešama grožio prigimties link ir vėl išvysta ją, įžengusią – drauge su nuosaikumu – ant švento sosto[37]."

Otilijos egzistencija nesukelia tokių prisiminimų, joje grožis lieka išties svarbiausias ir esmingiausias dalykas. Visas geras jos daromas „įspūdis kyla vien iš išvaizdos; nepaisant galybės dienoraščio puslapių, jos vidus lieka neįžvelgiamas, uždaresnis nei bet kurio Heinricho von Kleisto[38] moters vidus". Juliano Schmidto įžvalga sutinka su senąja kritika, kuri keistai tiksliai teigia: „Šioji Otilija nėra tikras rašytojo dvasios vaikas, bet pradėtas nuodėmingu būdu, susikryžiavus dviem – Minjonos[39] ir seno Masaccio ar Giotto paveikslo prisiminimams". Iš tiesų Otilijos paveikslu epikos ribos peržengiamos tapybos kryptimi, nes grožio kaip esminio turinio apraiškos gyvuosiuose yra anapus epinės medžiagos sferos. O ji vis tiek stovi pačiame romano centre. Neperdėtume svarbiausia susidomėjimo romanu priežastimi laikydami įsitikinimą, kad Otilija esanti graži. Šis grožis neturi pranykti tol, kol gyvuoja romano pasaulis: karstas, kuriame guli mergaitė, neuždaromas. Šiame veikale Goethe smarkiai nutolsta nuo garsiojo homeriško pavyzdžio, kaip epe turi būti vaizduojamas grožis. Ne tik todėl, kad Elena, šaipydamasi iš Pario, pasirodo esanti ryžtingesnė, nei kada nors yra buvusi Otilija, bet pirmiausia todėl, kad vaizduodamas jos grožį, Goethe nesivadovavo garsiosiomis taisyklėmis, pa-

imtomis iš ant miesto sienos Elena pasigrožėti susirinkusių senolių kalbų. Tie išskirtiniai epitetai, kuriais Otilija apibūdinama net prieš pačios romano formos dėsnius, tarnauja tam, kad išstumtų ją iš epinio lygmens, kuriame viešpatauja rašytojas, ir suteiktų jai kitą gyvybę, už kurią jis neatsako. Tad juo labiau ji nutolusi nuo Homero Elenos, tuo ji artimesnė Goethes Elenai. Kaip ir ji dviprasmiškai nekalta ir iliuziškai graži Otilija taip pat laukia nuodėmes atperkančios mirties. Juk ir jos pasirodymas neapsieina be kerų.

Epizodinio graikės personažo atveju Goethe išlaikė tobulą meistrystę, nes dramatine forma jis paaiškino net ir užkerėjimą – šia prasme anaiptol neatrodo esąs atsitiktinumas tai, kad scena, kurioje Faustas turėjo prašyti Persefonę grąžinti Eleną, niekada nebuvo parašyta. „Pasirinktosiose giminystėse" priešingai – demoniški kerėjimo principai įsiveržia į patį literatūrinės kompozicijos centrą. Užkerima tik regimybė, Otilijoje – gyvasis grožis, stipriai, paslaptingai ir netyrai įsipiršęs kaip „medžiaga" pačia įsakmiausia prasme. Tuo patvirtinama Hado aura, kurią rašytojas suteikia įvykiams: jis stovi prie gilaus savo literatūrinio talento dugno tarsi Odisėjas prie pilnos duobės kraujo, ir taip kaip jis, neprisileidžia ištroškusių šešėlių, pakęsdamas tik tuos, kurių skurdžią kalbą jis nori išgirsti. Tasai kalbos skurdumas yra pamėkliškos Otilijos prigimties ženklas. Būtent ši prigimtis sukuria skaidrumą, kartais viršijantį sumanymo ir įgyvendinimo preciziškumu. Ypač antrosios dalies kompozicijoje dažnai sutinkamas schematiškumas (kuri, įgyvendinus pagrindinę veikalo koncepciją, dar buvo gerokai praplėsta) užuominomis randamas ir stiliaus plotmėje, nesuskaičiuojamuose paralelizmuose, palyginimuose ir apribojimuose, kurie būdingi stilistinei vėlyvojo Goethes manierai. Šia prasme Görresas[40] pareiškė Arnim, kad „Pasirinktosiose giminystėse" jam kai kurios vietos atrodo „kaip išblizgintos, o ne išraižytos". Šis pasakymas dar labiau tiktų „Gyvenimo išminties maksimoms". Dar problemiškesni yra bruožai, iš viso neatsiskleidžiantys vien receptyvinei intencijai: tie atitikmenys, kuriuos išaiškinti gali tik estetikos visiškai atsisakantis filologinis tyrimas. Be jokios abejonės, tokiais atitikmenimis vaizdavimas susiliečia su užkeikimo, formulių sritimi. Todėl jam taip dažnai stinga galutinio spontaniškumo ir

meninės gyvybės – jam trūksta formos. Romane forma nekuria figūrų (dažnai jos įsispraudžia į tekstą vien dėl savo jėgos perteklius, kaip beformės, mitinės figūros), bet neryžtingai žaisdama su jomis tarsi arabeskomis, pabaigia jas ir visiškai teisėtai panaikina. Romano poveikį galima traktuoti kaip būdingos jam problematikos išraišką. Nuo kitų romanų, kurių didžiausia poveikio dalis, jei ne aukščiausias jo laipsnis, pasireiškia nevaržomu skaitytojo jausmu, šis kūrinys skiriasi tuo, kad jo poveikis skaitytojo jausmams yra itin painus. Drumzlinas poveikis, gimininogose sielose kylantis ligi fanatiško susižavėjimo, o svetimesniuose protuose – ligi destruktyvaus pasipriešinimo, nuo seno būdingas šiam kūriniui; jam atsispirti gali tik nepaperkamas protas, kurio globai širdis gali patikėti nepaprastą, kerintį šio veikalo grožį.

Užkeikimas yra tarsi negatyvi kūrimo priešingybė. Jis irgi teigia sukūręs pasaulį iš nieko. Meno kūrinys neturi nieko bendra su abiem šiais dalykais. Jis atsiranda ne iš nieko, o iš chaoso. Tačiau meninė kūryba, skirtingai nuo sukurto pasaulio (pagal idealistinį mokymą apie emanacijas), neišsivaduoja iš chaoso. Ji iš chaoso nieko „nepadaro", nepersmelkia jo; ir lygiai taip pat ji – iš chaoso elementų negali nulipdyti regimybės – priešingai negu užkeikimas. To priežastis yra formulė. Forma, priešingai, – per vieną mirksnį chaosą paverčia pasauliu. Todėl neužburtas nė vienas meno kūrinys negali atrodyti gyvas, netapdamas gryna regimybe ir nustodamas būti meno kūriniu. Jame vilnijantis gyvenimas turi atrodyti sustingęs, tarsi akimirkai užkerėtas. Tai, kas gyvena jame, yra vien grožis, vien harmonija, kuriuos užlieja chaosas – iš tikrųjų tik jis, o ne pasaulis – ir užliedamas tik tariamai atgaivina. Tai, kas sustabdo šią regimybę, užkeri judėjimą ir žodyje panaikina darną, yra neišreiškiamybė (*das Ausdruckslose*). Šis gyvenimas pagrindžia paslaptį, o šitas sustingimas – veikalo turinį. Lygiai kaip įsakmus žodis iš moters išsisukinėjimų geba išgauti tiesą kaip tik iš tos vietos, kur jie nutrūko, taip ir neišreiškiamybė priverčia sustoti virpančią harmoniją ir savo prieštaravimu įamžina jos virpėjimą. Į šį įamžinimą grožis turi atsiliepti, tačiau atrodo, kad jis nutraukiamas būtent teisindamasis, ir jo turinys tampa amžinas kaip tik dėl šio prieštaravimo. Neišreiškiamybė yra kritinė galia, kuri mene,

nors ir neįstengia atskirti regimybės nuo esmės, tačiau ir neleidžia jiems susimaišyti. Šią jėgą ji turi kaip moralinė ištarmė. Neišreiškiamybė pasirodo esanti didinga teisybės jėga, kuri realaus pasaulio kalbą palenkia dorovės pasaulio dėsniams. Ji sunaikina visą gražios regimybės apimtą chaoso palikimą: netikrą, klaidinančią totalybę. Tik ji užbaigia veikalą – suskaldo jį į gabalus, į tikrojo pasaulio fragmentus, simbolio torsus. Neišreiškiamybė, kalbos ir meno, o ne veikalo ar žanro kategorija, neapibrėžiama geriau, nei tai padarė Hölderlinas savo „Pastabose Edipui", kurių fundamentali reikšmė ne tik tragedijos, bet ir bendrajai meno teorijai, rodos, dar nėra suvokta. Jis sako: „Iš tikrųjų tuščias ir laisviausias yra tragiškas transportas. – Dėl to ritmišką įvaizdžių eilę, kuria reiškiasi transportas, reikia neritmiškai nutraukti, reikia to, kas poetiniame metre vadinama cezūra, reikia grynojo žodžio; idant greitos įvaizdžių kaitos aukščiausią tašką pasitiktume taip, kad išryškėtų jau ne įvaizdžių kaita, o pats įvaizdis". „Vakarietiškas junoniškas blaivumas", kuris prieš kelerius metus Hölderlinui rodėsi beveik nepasiekiamu viso vokiško meno tikslu, yra tik kitais žodžiais išreikšta cezūra: joje sykiu su harmonija sustingsta ir kiekviena išraiška, kad būtų padaryta erdvės jokiomis meno priemonėmis neišreiškiamai jėgai. Ši jėga retai kur pasireiškia aiškiau nei, viena vertus, graikiškoje tragedijoje, antra vertus – Hölderlino himnuose. Tragedijoje ji juntama kaip herojaus nutilimas, o himno ritme – kaip prieštaravimas. Iš tiesų nėra tikslesnio šio ritmo apibūdinimo nei teiginys, kad poezijoje prabyla kažkas, esantis už poeto. Dėl šios priežasties „himnas retai (o visiškai pagrįstai – turbūt niekad) nevadinamas „gražiu". Kaip toje lyrikoje neišreiškiamybė, taip Goethes poezijoje grožis pasiekia ribą to, ką galima perteikti meno kūriniu. Žvelgdami už šios ribos viena kryptimi randame beprotybės fantasmagorijas, kita – burtais iššauktas šmėklas. Pastarąja kryptimi vokiškoje poezijoje neįmanoma žengti nė žingsnio toliau už Goethę, jei nenorima pakliūti valdžion iliuziško pasaulio, kurio labiausiai masinantys vaizdai iškyla Rudolfo Borchardto[41] poezijoje. Bet net ir jo Mokytojo veikaluose netrūksta įrodymų, kad pastarasis ne visados išvengė artimiausios savo genijui pagundos – užburti regimybę.

Tad kartą Goethe prisimena romano kūrimo darbą tokiais žodžiais: „Esi pakankamai laimingas, kai šiais audringais laikais gali rasti prieglobstį ramių aistrų gelmėje". Čia audringo paviršiaus ir ramios gelmės priešstata tik užsimena apie vandenį, o Zelteris šį palyginimą išreiškė aiškiau. Viename laiške, nagrinėjančiame romaną, jis rašo Goethei: „Prie to galų gale dera rašymo būdas, palygintinas su tuo skaidriu elementu, kurio žvitrūs gyventojai nardo vienas pro kitą, blykstelėdami arba prigesdami priartėja arba nutolsta, bet niekad nepasiklysta ir nedingsta". Šie niekad itin nevertinta Zelterio maniera pasakyti žodžiai paaiškina, kokiu būdu formulių kupinas, kerintis rašytojo stilius susijęs su užburiančiu atspindžiu vandenyje. Jie parodo to „pramogų ežero" reikšmę ne tik stiliui, bet galiausiai ir viso veikalo turiniui. Iliuziška siela pasirodo jame dviprasmiškai – gundydama nekaltu skaidrumu ir nuviliodama į akliausią tamsą; šiame keistos magijos seanse dalyvauja ir vanduo. Nes, viena vertus, jis yra juodas, tamsus, bedugnis, o antra vertus – atspindintis, skaidrus ir praskaidrinantis. Šios dviprasmybės jėga, kuri jau buvo baladės „Žvejys"[42] tema, tampa „Pasirinktųjų giminysčių" aistros esme. Nors dviprasmybė veda į romano centrą, ji taip pat grąžina atgal, į gražaus gyvenimo įvaizdžio kilmės vietą, ir leidžia ją visiškai aiškiai suvokti. „Atrodo, kad elementas, iš kurio atsirado deivė" – Afroditė – „iš tikrųjų yra grožio namai. Ji garbinama prie tekančių upių ir šaltinių; viena iš okeanidžių vadinama „Gražiai tekanti"; iš nereidžių išsiskiria gražioji Galatėja, ir nesuskaičiuojamos yra gražiakojės jūros dievų dukterys. Judantis elementas, pirmiausia nuplaunantis žengiančiojo koją, drėkina deivių kojytes ir teikia joms grožį; sidabrakojė Tetidė visiems laikams lieka pavyzdys, pagal kurį poetinė graikų vaizduotė savo kūriniuose piešia šią kūno dalį... Heziodas neapdovanoja grožiu nė vieno vyro ar vyriškosios giminės dievo; be to, grožis dar nežymi jokios vidinės vertės. Jis pasirodo beveik vien tik moters išorėje ir yra susijęs su Afrodite ir okeaninėmis gyvybės formomis". Jei, anot Walterio „Antikinės estetikos", grynas grožis atsirado iš darnaus chaotiško bangų pasaulio (ką nurodo mitas), tai stipri nuojauta čia ieškojo Otilijos kilmės. Jei Hengsterbergas priešiškai kalba apie „nimfiškąjį Otilijos valgį", o

Werneris apgraibom prisimena „šlykščiai švelnias undines", tai Bettina su neprilygstamu tikrumu užčiuopė patį tvirčiausią ryšį: „Goethe, tu ją įsimylėjęs, aš tai jau seniai nujaučiau; toji Venera atsirado iš putojančios tavo aistrų jūros; o pasėjusi ašarų perlų pasėlius, ji vėl pranyks antgamtiniame spindesyje".

Neesmingumas drauge su Otilijos grožį kuriančiu iliuziškumu gresia ir išsigelbėjimui, kurį išsikovoja draugai: jei grožis yra iliuziškas, tai tokia yra ir santaika, kurią gyvenime ir mirtyje mitiškai žada grožis. Grožio paaukojimas būtų toks pat beprasmis kaip ir jo žydėjimas, o santaika – tik santaikos regimybė. Iš tiesų tikras susitaikymas būna tik su Dievu. Jei žmogus pirma susitaiko su Dievu, o tik tada su žmonėmis, tai iliuziškai santaikai būdinga, jog žmonės pirmiau susitaiko tarpusavyje ir tik tada nori taikytis su Dievu. Šis iliuziškos ir tikros santaikos santykis dar kartą iškyla romano ir novelės priešpriešoje. Juk keistas ginčas, jaunystėje varžęs įsimylėjėlius, galiausiai kreipia būtent link to, kad jų meilė, dėl tikrosios santaikos rizikuojanti gyvenimu, pasiekia ją ir drauge – jų meilės ryšį lydėsiančią ramybę. Iš tikrųjų susitaikyti su Dievu nepasiseka nė vienam, kuris nesunaikina visko (tiek, kiek turi); tik tuomet visa tai prisikelia priešais taikų Dievo veidą. Todėl mirties nepaisantis šuolis žymi tą akimirką, kai kiekvienas, pats vienas Dievo akivaizdoje, aukojasi santaikos labui. Tik taip pasiryžę žengti į santaiką jie susitaiko ir laimi vienas kitą. Santaika, kuri yra visiškai antgamtiška ir vargiai įmanoma pavaizduoti meno kūrinyje, šiame pasaulyje atsispindi artimųjų susitaikyme. Kaip smarkiai nuo jo atsilieka kilnus atlaidumas, kantrybė ir švelnumas, galų gale tik padidinantys tarp romano personažų vyraujantį atstumą! Juk nors jie ir išvengia atviro ginčo (kurio pertekliaus Goethe nesidrovėjo pavaizduoti netgi smurtiniame mergaitės veiksme), susitaikymas lieka jiems nepasiekiamas. Tiek daug kančių, tiek maža kovos. Todėl nebylūs ir personažų afektai. Jie niekados nepasirodo išorėje kaip priešiškumas, kerštingumas, pavydas, bet ir viduje jie negyvena skundo, gėdos ir nevilties pavidalu. Otilijos auka jokiu būdu nepalyginama su desperatišku paniekintosios veiksmu, nes į Dievo rankas ji įdeda ne brangiausią turtą, o sunkiausią naš-

tą ir užbėga už akių jo sprendimui. Otilijos regimybė stokoja naikinančios tikrosios santaikos prigimties; juk tiek, kiek buvo įmanoma, net ir jos mirties būdas buvo neskausmingas ir nesmurtiškas. Bet ne vien šiuo būdu nedievobaimingas pernelyg taikingų žmonių atsargumas užtraukia jiems grėsmę ir neramumus. Tai, ką rašytojas šimtąkart nutyli, gana aiškiai matoma iš veiksmo visumos: pagal dorovės dėsnius aistra, bandydama susitarti su miesčionišku, pertekusiu, saugiu gyvenimu, praranda visas teises ir visą laimę. Veltui autorius virš šios prarajos plonu vien žmogiškos dorovės liepteliu su lunatišku tikrumu liepia eiti personažams. Kilni savitvarda negali pakeisti aiškumo, kurį rašytojas mokėjo atitolinti nuo savęs ir savo personažų (šiuo aspektu Stifteris[43] yra tobulas jo epigonas). Nebylus drovumas, uždaręs šiuos žmones žmogiškos, ar net miesčioniškos moralės rate ir puoselėjantis viltį, kad taip pavyks išsaugoti jų aistras, iš tikrųjų yra niūrus nusižengimas, reikalaujantis niūrios išpirkos. Iš esmės jie tik bėga nuo jiems vis dar tebegaliojančio įstatymo ištarmės. Jei tauri jų prigimtis iš pažiūros atleidžia juos nuo įstatymo, tai realiai juos išgelbėti gali tik auka. Todėl jie nesulaukia ramybės, kurią jiems turėtų laiduoti harmonija; getiškas jų gyvenimo menas kaitrą padaro dar troškesnę – čia viešpatauja tyla prieš audrą, o novelėje – perkūnija ir ramybė. Susitaikiusiuosius lydi meilė, o kitiems lieka tik santaikos regimybė – grožis.

Tiems, kurie iš tiesų myli, mylimosios grožis nėra lemiamas dalykas. Jei pirmą kartą jie pajustų potraukį būtent dėl grožio, tai paskui pamirštų jį didesnių grožybių akivaizdoje, žinoma, mintyse visad prisimindami. Kas kita su aistra. Ji puola į neviltį dėl kiekvieno, net ir trumpiausio, grožio užtemimo. Mat tik meilei graži moteris esti brangiausias turtas; brangiausias aistros turtas yra gražiausia moteris. Aistringas yra ir nepritarimas, su kuriuo draugai nusisuka nuo novelės, nes grožio atsižadėjimas jiems vis dėlto nepakeliamas. Novelėje mergaitę subjauroja ne tuščias, pragaištingas Lucijanos šėlsmas, bet skubus, gydantis kilnesnės būtybės pasiutimas. Ir nesvarbu, kiek žavesio jį lydi – to užtenka, kad mergaitė pasirodytų keista ir netektų kanoniškų grožio bruožų. Iš esmės ši mergaitė nėra graži. Otilija – taip. Savaip gražus ir Eduar-

das: ne veltui giriamas šios poros gražumas. Tačiau pats Goethe, peržengdamas meno ribas, ne tik panaudojo visus savo gabumus užkerėti šiam grožiui – maža to, jis lengva ranka įtaigoja, jog švelnaus, pro šydą matomo grožio pasaulis esąs kūrinio centras. Otilijos vardu jis daro užuominą į šventąją, kuriai, kaip sergančiųjų akių ligomis globėjai Švarcvaldo miške, Odilienberge buvo įsteigtas vienuolynas. Jis vadina ją matančių vyrų „akių paguoda"; jos varde galima netgi įžvelgti užuominą į švelnią šviesą – ligotų akių malonę ir visų regimybių gimtinę. Mėnuliškai, slapukiškai Otilijos aplinkai jis priešina skausmingai šviečiantį Lucijanos vardo ir asmenybės blizgesį, jos saulėtą, platų gyvenimo ratą. Tačiau rašytojas, šalia Otilijos švelnumo parodydamas ne tik netikrą Lucijanos, bet ir tikrąjį mylinčiųjų šėlsmą, ir švelnų Otilijos esybės žibėjimą įterpė tarp priešiško spindesio ir blaivios šviesos. Beprotiška ataka, apie kurią pasakoja novelė, buvo nukreipta prieš įsimylėjėlių regėjimą; priešiškas bet kokiai regimybei šios meilės pobūdis negalėjo būti aiškiau parodytas. Aistra lieka užburta regimybės, o ja degančiųjų neįstengia sustabdyti net ir ištikimybė. Pavergta kiekvienos regimybės grožio, viską naikindama, turėtų pratrūkti chaotiškoji aistros pusė, jei joje neatsirastų dvasingesnis elementas, gebantis nuraminti regimybę. Tai – simpatija.

Simpatizuojantis žmogus išsivaduoja nuo aistros. Esmės dėsnis, lemiantis šį, kaip ir kiekvieną kitą, išsivadavimą iš regimybės sferos ir perėjimą į esmės sferą, tą pasikeitimą įvykdo pamažu, netgi paskutinį kartą smarkiai sustiprėjant regimybei. Todėl ir atrodo, kad pasireiškus simpatijai, aistra kur kas labiau nei anksčiau, visiškai virsta meile. Aistra ir simpatija yra iliuziškos meilės elementai. Nuo tikrosios ją galima atskirti ne iš jausmo nebuvimo, bet iš jo bejėgiškumo. Todėl turi būti pasakyta, kad Otilija ir Eduardas nemyli vienas kito tikra meile. Meilė tampa tobula tik tuomet, kai ji pakylėjama virš savo prigimties ir išgelbstima Dievo įsikišimo. Tad tamsioji meilės pusė, kurios demonas yra erosas, nėra atvira nesėkmė, o tikra didžiausio žmogaus prigimčiai skirto netobulumo išraiška. Kaip tik šis netobulumas sutrukdo išsipildyti meilei. Todėl į kiekvieną meilę, kurią lemia tik žmogaus prigimtis, kaip

tikrasis *eros thanatos** produktas, kaip prisipažinimas, jog žmogus negali mylėti, įžengia simpatija. Jei išgelbėtoje, tikroje meilėje aistra, kaip ir simpatija, lieka šalutiniai, tai eroso esmę sudaro simpatijos ir aistros istorija bei vienos virtimas kita. Žinoma, esmės neužčiuopsi smerkdamas įsimylėjėlius, kaip tai daro Bielschowsky'is. Tačiau net ir banalus jo tonas nujaučia tiesą. Užsimindamas apie blogą meilužio elgesį ir nežabotą jo egoizmą, jis taip kalba ir apie tvirtą Otilijos meilę: „Toks neįprastas dalykas kartais pasitaiko gyvenime. Tačiau tuomet gūžtelime pečiais ir sakome: mes to nesuprantame. Tokiu atsiliepimu literatūrinė išmonė būtų griežčiausiai pasmerkta. Literatūrą mes norime ir turime suprasti. Juk rašytojas yra kūrėjas. Jis kuria sielas". Žinoma, dar klausimas, kiek su tuo galima sutikti. Tačiau neabejotina, kad Goethes personažai neatrodo esą nei sukurti (*geschaffen*), nei vien įpavidalinti (*gebildet*), o veikiau užkerėti (*gebannt*). Būtent iš čia kyla toji svetima meno veikalams tamsa, kuri apsireiškia tik atpažįstančiam, jog jos esmė yra regimybė. Mat regimybė šiame kūrinyje ne tik vaizduojama, – ji glūdi pačiame vaizdavime. Tik todėl ji gali tiek reikšti, tik todėl ji tiek reiškia. Šios meilės pabaiga aiškiau atskleidžia, kad kiekviena iš savęs pačios išaugusi meilė turi tapti pasaulio valdove – ir natūraliai baigtis bendra (tai yra griežtai vienalaike) mirtimi, arba dirbtinai tęstis vedybose. Goethe tai išreiškė novelėje: abipusio pasiruošimo mirti akimirką Dievo valia įsimylėjėliams dovanojamas naujas gyvenimas; jo atžvilgiu senos teisės praranda savo pretenzijas. Čia rašytojas parodo, kad jųdviejų gyvenimas išgelbėtas kaip tik ta prasme, kuria pamaldiesiems jį išsaugo santuoka; šia pora jis pavaizdavo tikrosios meilės galią, kurios religinę formą išsakyti sau uždraudė. Romane, priešingai – šioje gyvenimo srityje personažus katastrofos ištinka dukart. Vieni miršta vieniši, o likusių gyvų noras susituokti lieka neįgyvendintas. Veikalo pabaigoje paliekame kapitoną ir Šarlotę tarsi šešėlius pragaro prieangyje. Kadangi rašytojas negalėjo leisti, jog kurią nors porą užvaldytų tikroji meilė, kuri būtų turėjusi išsprogdinti šį pasaulį, šios meilės emblema jis nepastebimai, bet nedviprasmiškai papuošė savo veikalo novelės personažus.

---

* Mirties meilė *(gr.)*.

Nepastovios meilės valdovu tampa teisės normos. Eduardo ir Šarlotės santuoka net ir žlugdama neša mirtį tokiai meilei, nes ji – nors mitiškai deformuota – brandina didį sprendimą, kuriam niekad neprilygs pasirinkimas. Šiam romano pavadinimas skelbia nuosprendį, kuris Goethes buvo paskelbtas pusiau nesąmoningai. Mat skelbime apie knygos pasirodymą rašytojas bando išlaikyti pasirinkimo sąvoką moraliniam mąstymui. „Atrodo, kad taip keistai pavadinti knygą autorių pastūmėjo jo paties daryti fizikos eksperimentai. Jis buvo pastebėjęs, kad gamtos moksluose, norint prie žmogiškojo žinojimo priartinti jam tolimus dalykus, dažnai vartojami etiniai palyginimai; tad moralės atveju jis taip pat panoro grąžinti cheminius palyginimus prie dvasinių jų šaknų, juo labiau kad visur tėra Viena Gamta ir net džiugi proto laisvės šalis yra kupina niūrių aistringos būtinybės pėdsakų, kuriuos išnaikinti – ir greičiausiai ne šiame gyvenime – gali tik Aukštesnė Valia." Aiškiau nei šios mintys, bergždžiai ieškančios Dievo viešpatystės ten, kur gyvena įsimylėjėliai – džiugioje proto laisvės šalyje – byloja patsai žodis. „Giminystė" savaime yra gryniausias žodis, kokį tik įmanoma sugalvoti norint apibūdinti glaudžiausią žmonių ryšį ir jo vertės, ir motyvų požiūriu. Netgi ir santuokos atveju jis yra pakankamai stiprus, kad metaforišką lygmenį paverstų tiesioginiu. Pasirinkimu giminystės nei sustiprinsi, nei juo pagrįsi – ypač dvasinės jos pusės. Tą maištingą pasipūtimą aiškiausiai įrodo dviguba šio žodžio „pasirinkimas" *(Wahl)* prasmė – drauge su tuo, kas gauta rinkimosi aktu, jis reiškia ir patį rinkimosi aktą. Paprastai kiekviena giminystė tampa nutarimo objektu; iš pasirinkimo lygmens ji įžengia į sprendimo lygmenį. O šis panaikina pasirinkimą ir įsteigia ištikimybę: gyvenimo knygoje įrašytas tik sprendimas, bet ne pasirinkimas. Pasirinkimas yra natūralus ir turbūt būdingas net elementams; sprendimas yra transcendentiškas. – Kadangi anai meilei negarantuojamas aukščiausias teisėtumas, tik todėl šiai santuokai būdinga dar didesnė jėga. Tačiau rašytojas niekad nepanoro atskirai legitimuoti žlungančios santuokos. Santuoka jokiu būdu negali būti romano centras. Šiuo klausimu Hebbelis[44] (kaip ir nesuskaičiuojama daugybė kitų) labai klysta sakydamas: „Viena pusė Goethes „Pasirinktosiose giminystėse" vis

dėlto liko nesukonkretinta: nepaprasta santuokos reikšmė valstybei ir žmonijai yra, žinoma, argumentuotai įrodyta, tačiau palikta be įvaizdžių ir iliustracijų – o tai būtų visai įmanoma padaryti, ir veikalas būtų tapęs tik dar įspūdingesnis". Ir jau anksčiau, „Marijos Magdalietės" įžangoje jis sako: „kodėl Goethe – menininkas, didelis menininkas – „Pasirinktosiose giminystėse" galėjo taip nusižengti vidinei formai, kad jis, nelyginant koks išsiblaškęs disektorius, į anatomikumą vietoj tikro kūno atsinešęs manekeną, vaizdavimo centru padarė iš pat pradžių niekingą, netgi nemoralią Eduardo ir Šarlotės santuoką, ir nagrinėjo bei naudojosi šiuo ryšiu taip, lyg jis būtų priešingos prigimties ir net visiškai teisėtas, – to aš negalėčiau paaiškinti". Išskyrus tai, kad santuoka yra ne veiksmo centras, bet jo priemonė, taip, kaip suvokė Hebbelis, Goethe santuokos neparodė ir nenorėjo parodyti. Jis būtų perdėm skaudžiai pajutęs, jog apie ją „nuo pat pradžių" negalima visiškai nieko pasakyti, kad jos dorovingumas gali reikštis tik kaip ištikimybė, o nedorovingumas – kaip neištikimybė; nekalbant jau apie tai, jog santuokos pagrindas galėtų būti, pavyzdžiui, aistra. Banaliai, bet teisingai sako jėzuitas Baumgartneris: „Jie myli vienas kitą, tačiau be aistros, kuri ligotoms ir jautrioms sieloms yra vienintelis gyvenimo žavesys". Tačiau santuokinė ištikimybė kaip tik dėl to yra ne mažiau sąlygota. Sąlygota dvejopa prasme: tiek būtinų, tiek pakankamų sąlygų. Pirmoji sąlyga glūdi sprendimo pagrinde. Be abejo, ji nėra savavališkesnė dėl to, kad aistra nėra jos kriterijus. Kur kas vienareikšmiškesnį ir tikresnį jos kriterijų pateikia patirties, kuria sprendimas remiasi, pobūdis. Mat sprendimą gali grįsti tik toji patirtis, kuri, kad ir kokie būtų vėlesnieji įvykiai ar palyginimai, pasirodo patiriančiajam kaip unikali ir vienintelė, tuo tarpu bet koks drąsių žmonių bandymas pagrįsti savo sprendimą išgyvenimu anksčiau ar vėliau žlunga. Jei tai yra būtina santuokinės ištikimybės sąlyga, tai pakankama jos sąlyga yra pareigos vykdymas. Vien neabejojant šių dviejų sąlygų egzistavimu galima nusakyti santuokos suirimo priežastį. Tik tuomet išaiškėja, ar „nuo pat pradžių" tai buvo neišvengiama, ar santuoką dar buvo įmanoma tikėtis išgelbėti kokiais nors taisymais. Šioje vietoje kaip neklystančios nuojautos įrodymas iškyla Goethes sugalvota romano priešis-

torė. Eduardas ir Šarlotė mylėjo vienas kitą jau seniau, bet prieš susituokdami jie abu sudarė negaliojančias santuokas. Gal tiktai šitaip klausimas, kada abiejų sutuoktinių gyvenime nusižengta – ar neapsisprendimu anksčiau, ar ištikimybės nesilaikymu dabar – galėtų likti pakibęs ore. Goethe turėjo išlaikyti viltį, kad ryšiui, kartą buvusiam sėkmingam, dabar lemta tęstis. Tačiau vargu ar lengva buvo rašytojui įsisąmoninti faktą, jog ši santuoka, kaip teisinė ar kaip civilinė forma, negalės kovoti su gundančia regimybe. Tokią progą jai duotų tik religija, dėl kurios ir „blogesnės" santuokos nei ši išlaiko neliečiamą pastovumą. Atitinkamai visų bandymų susitaikyti žlugimas ypač stipriai motyvuotas tuo, kad jie kyla iš žmogaus, kuris, įšventintas į dvasininkus, pats atsisakė galios ir teisės – vienintelių, galinčių šiuos dalykus pateisinti. O kadangi jiems nebelemta susitaikyti, tai galiausiai iškyla sunkus klausimas, kuris kaip atsiprašymas lydi viską: ar tai nebuvo išsivadavimas iš klaidingo nuo pat pradžių sumanymo? Kad ir kaip ten būtų – šie žmonės išklydo iš santuokos kelio, kad surastų save kitų įstatymų valdose.

Sveikesnė, bet nieką labiau gelbstinti nei aistra, simpatija tik artina prie žlugimo tuos, kurie pirmieji atsisako aistros. Tačiau ji pražudo ne vienišius, o aistros atsisakiusius. Kelio galą įsimylėjėliai pasiekia susitaikę. Šiame paskutiniame kelyje jie atsigręžia į grožį, kuris jau nebėra įkalintas regimybėje; jie pasiekia muzikos sferą. Trečią „Trilogijos" eilėraštį, kuriame aistra nurimsta, Goethe pavadino „Susitaikymu". Aistros nukankintus žmones nušviečia „dvigubas garsų ir meilės džiaugsmas" – jokiu būdu ne viršūnė, bet tik pirma silpna nuojauta, tik dar beveik beviltiška ryto prošvaistė. Muzika žino, kas yra įsimylėjėlių susitaikymas, ir dėl to paskutinis trilogijos eilėraštis vienintelis turi dedikaciją, tuo tarpu „Elegijoje" – ir jos moto, ir pabaigoje – girdisi aistros žodžiai „palikite mane vieną"[45]. Tačiau šiame pasaulyje pasilikęs susitaikymas jau vien dėl to turėjo pasirodyti esąs regimybė – pirmiausia įsiaistrinusiam, kuriam ji galų gale susidrumstė. „Didis pasaulis – kaip nyksta jo jutimas!" – „Tai muzika plevena angelo sparnais!" – Pirmą sykį regimybė pažada pasitraukti, trokšta susidrumsti ir tapti tobula. „Akis sudrėksta, kilniu ilgesiu pajunta / dievišką garsų ir

ašarų vertę". Šios ašaros, užliejančios akis klausant muzikos, užstoja regimąjį pasaulį. Čia nurodyta gili sąsaja, kuri, sprendžiant iš vienos skubotos pastabos, masino Hermanną Coheną, jautusį vėlyvojo Goethes mąstyseną turbūt geriau nei visi kiti interpretatoriai. „Tik lyrikas, Goethes asmenyje pasiekiąs tobulybę, tik sėjantis ašaras, begalinės meilės ašaras žmogus galėjo suteikti romanui tokį vientisumą". Žinoma, šiuo atveju tai vien nuojauta, ir nieko daugiau, ir interpretacijos toliau neveda joks kelias. Jį nurodyti pajėgtų tik suvokimas, kad toji „begalinė" meilė yra kur kas menkesnė nei paprasta (apie kurią sakoma, jog ji pergyvena mirtį), ir kad mirtin veda būtent simpatija. Bet čia suveikia jos prigimtis ir pasireiškia minėtasis romano vientisumas: simpatija (kaip ir ašarų užtemdytas vaizdas muzikoje) susitaikydama sunaikina regimybę jauduliu. Būtent jaudulys yra tasai perėjimas, kuriame regimybė – grožio regimybė kaip susitaikymo regimybė – skaisčiausiai sušvinta prieš išnykdama. Nei humoras, nei tragizmas negali įvardyti grožio, jis negali pasirodyti apgaubtas permatomo aiškumo aura. Aiškiausia jo priešpriešа – jaudulys. Jame griežtai neatskirsi kaltės nuo nekaltumo, gamtos nuo anapusybės. Otilija pasirodo kaip tik šioje aplinkoje, ir jos grožį dengia susijaudinimo skraistė. Mat temdančios žvilgsnį jaudulio ašaros drauge yra ir tikriausia grožio skraistė. Tačiau jaudulys yra tik susitaikymo regimybė: juk kokia apgaulinga yra grojančių fleitomis įsimylėjėlių harmonija, kokia nepastovi ir jaudinanti! Jų pasaulį apleido muzika. Tad su jauduliu susijusi regimybė gali užvaldyti vien tuos, kurių (kaip Goethes) sielos gelmės nuo pat pradžių nebuvo palytėjusi muzika ir kurie neapsaugoti nuo gyvo grožio galios. Goethe grumiasi, norėdamas išgelbėti grožio esmingumą. Grumiantis šio grožio regimybė vis labiau susidrumsčia tarsi supurtytas skystis, kuriame pradeda formuotis kristalai. Juk ne menkiausias jaudulys, mėgaująsis pats savimi, o tik didelis sukrėtimas leidžia susitaikymo regimybei įveikti grožio regimybę ir pagaliau pačią save. Ašaringa rauda – štai kas yra jaudulys. Ji, o taip pat skausmo be ašarų šauksmas rezonuoja dionisiško sukrėtimo erdvėje. „Dionisiškas liūdesys ir skausmas – ašaros, kuriomis apverkiamas nuolatinis gyvenimo saulėlydis – sukuria švelnią ekstazę"; tai „cikados gyvenimas, ku-

ri griežia nevalgydama ir negerdama tol, kol miršta". Taip Bernoullis[46] kalba apie šimtas keturiasdešimt pirmąjį „Matriarchato" skyrių, kur Bachofenas mini cikadą – tamsios žemės gyventoją, kurią gilus mitinis graikų mąstymas sukilnino susiedamas su uraniškais simboliais. Kokia gi kita galėtų būti Goethes meditacijų apie Otilijos pasitraukimą iš gyvenimo prasmė?

Juo labiau jaudulys suvokia save, tuo labiau jis tampa perėjimu: tikram rašytojui jis niekad nereiškia pabaigos. Būtent tai implikuoja faktas, kad sukrėtimas pasirodo kaip geriausia jaudulio dalis; tą patį teigia (nors ir keistame kontekste) Goethe, savo „Pastabose Aristotelio „Poetikai" rašantis: „žengiantis tikro vidinio moralinio tobulėjimo keliu pajus ir pripažins, kad tragedijos ir tragiški romanai visai nepaguodžia dvasios, bet sujaudina sielą ir tai, ką mes vadiname širdimi, vesdama juos miglotos ir neapibrėžtos būsenos link; jaunimas mėgsta šią būseną ir todėl yra aistringai prisirišęs prie tokių veikalų". Tačiau „tikrojo dorovinio... lavėjimo kelyje" jaudulys taps perėjimu iš miglotos nuojautos tiktai į vienintelį objektyvų sukrėtimo aspektą – didingumą. Tai atsitinka kaip tik tuomet, kai žlunga regimybė. Otilijos grožiu pasireiškianti regimybė yra žlunganti. Tai anaiptol nereiškia, kad išorinė būtinybė ir jėga sužlugdo Otiliją. Iš tikrųjų jos regimybės tipe yra užkoduota, kad jos grožis turi – ir labai greitai – išnykti. Visai kitoks yra triumfuojantis ir akinantis Lucijanos arba Liuciferio grožis. Goethes Elenos ir dar garsesnės Monos Lizos dailumo mįslė kyla iš šių dviejų regimybės tipų konflikto, o Otilijos grožį valdo tik toji gęstanti regimybė. Rašytojas ja persmelkė kiekvieną jos judesį ir mostą, galiausiai jos dienoraštyje niūriausiu ir sykiu švelniausiu būdu vis labiau atskleisdamas nykstančią jos egzistenciją. Taigi Otilijoje išryškėjo ne dviem tipais apsireiškianti grožio regimybė, o tik jai būdinga nykstančio grožio regimybė. Tačiau ši regimybė, be abejo, leidžia pažvelgti į grožio regimybę apskritai ir pati joje pirmą kartą atpažįstama. Todėl kiekvienam bandymui suvokti Otilijos figūrą iškyla senas klausimas: ar grožis yra regimybė?

Visa, kas iš esmės gražu, esmingai, tačiau be galo skirtingu intensyvumu yra susiję su regimybe. Šis ryšys intensyviausiai reiškiasi vizualiai gyvose būtybėse, bet ir šiuo atveju poliarizuotai –

kaip triumfuojanti ir kaip nykstanti regimybė. Visos gyvosios būtybės yra anapus esmingo grožio srities (ir juo jų gyvenimo praba aukštesnė, tuo labiau) ir jose esmingas grožis dažniausiai pasireiškia kaip regimybė. Gražus gyvenimas, esmingas grožis ir iliuziškas gražumas – šie trys dalykai yra identiški. Šia prasme Platono grožio teorija susijusi su dar senesne regimybės problema tuo, kad jai, sprendžiant iš „Puotos", pirmiausia rūpi kūno grožis. Tačiau jei platoniškoje spekuliacijoje ši problema lieka latentine, taip atsitinka todėl, kad Platonui kaip graikui grožis bent jau taip pat esmingai susijęs ir su jaunuoliu, ir su mergina, tačiau gyvenimo pilnatvė yra būdingesnė moteriškajai lyčiai. Regimybės aspektą vis dėlto išlaiko net tas, kurio gyvybė vos vos žioruoja, jei tik jis yra iš esmės gražus. Taip atsitinka visiems – mažiausiu mastu muzikos – kūriniams. Taigi meno grožis turi regimybės – tai yra gyvenimo paribio, ir grožis be jos nėra įmanomas. Tačiau regimybė neaprėpia grožio esmės. Pastaroji veikiau glūdi giliau, tame, kas meno kūrinyje, kaip priešybė regimybei, vadinama neišreiškiamybe, tačiau anapus šios priešpriešos mene nei pasirodo, nei gali būti nedviprasmiškai įvardinta. Nors neišreiškiamybė yra regimybės priešprieša, tačiau ji taip pat susijusi su ja tokiu būtinu ryšiu, kad pats grožis, jei jis nėra regimybė, nustoja buvęs esmingas grožis, kai regimybė jame pranyksta. Mat ji yra esmingo grožio skraistė; taigi grožio esmės dėsnis yra tas, kad jis pasirodo tik pridengtas. Tad pats grožis nėra, kaip moko banalios filosofemos, regimybė. Priešingai, žinoma formulė, kurią neseniai labai supaprastinęs pateikė Solgeris, – grožis esąs regima tiesa – slepia esminį šios temos iškraipymą. Ir Simmeliui nereikėjo taip nekritiškai perimti šios teoremos iš Goethes ištarmių, kurios dažnai peršasi filosofui visais aspektais, išskyrus pačią jų formuluotę. Ši formulė, kuri dėl to, kad tiesa pati savaime nėra matoma ir tokia tapti gali tik remdamasi ne savo pačios ypatybėmis, grožį paverčia regimybe, galų gale, jau nekalbant apie metodiškumo ir racionalumo trūkumą, virsta filosofine barbarybe. Jeigu ja gali misti mintis, jog įmanoma nutraukti skraistę, dengiančią grožio tiesą, tai ji yra ne kas kita kaip barbarybė. Grožis nėra kieno nors kito skraistė ar regimybė. Jis pats nėra reiškinys, o esmė – tokia, kuri esmingai tapati sau tik pridengta.

Todėl net jei visur kitur regimybė yra apgaulė – *graži* regimybė (*Schein*) yra skraistė, kuri pridengia tai, ką būtina pridengti. Juk grožis nėra nei skraistė, nei daiktas, kurį ji uždengia – jis yra pridengtas daiktas. Nudengtas pasirodytų esąs labai neišvaizdus (*unscheinbar*). Tuo remiasi senas požiūris, kad atidengiamas pakinta ir pridengtasis daiktas, kad „tapatus pačiam sau" jis išlieka tik pridengtas. Taigi viso grožio akivaizdoje atidengimo idėja virsta neatidengiamumo idėja. Tai – meno kritikos idėja. Meno kritikos uždavinys yra ne nutraukti skraistę, o veikiau, nuodugniausiai pažinus jos esmę, pakilti ligi tikros grožio žiūros, kuri niekuomet neatsivers vadinamajam įsijautimui ir tik iš dalies – grynesniam naivumo stebėjimui, ligi grožio kaip paslapties žiūros. Dar niekad tikras meno kūrinys nebuvo suvoktas kitaip, kaip neišvengiamai pasirodanti paslaptis. Antraip neapibūdinsi objekto, kuriame esmingiausia galų gale yra skraistė. Jeigu esmingas gali būti tiktai grožis, o be jo niekas – nei pridengiantis, nei pridengtas, – vadinasi, paslaptyje glūdi dieviška grožio būties priežastis. Tad regimybė jame nėra nereikalingas, bet būtinas mums daiktų (*Dinge an sich*) pridengimas. Tam tikru laiku jis yra dieviškai būtinas; taip pat kaip Dievo nulemta yra tai, kad, atidengus netinkamu laiku, visa neišvaizdybė išgaruoja tuštumon, o paslaptis pakeičia apreiškimas. Todėl Kanto mokymo, kad grožio pamatas esąs santykinis grožio pobūdis, tendencijos pergalingai pasklinda daug aukštesnėje nei psichologinė sferoje. Kaip apreiškime, taip ir kiekviename grožyje glūdi istoriosofijos sistemos, nes grožyje regima yra ne idėja, o jos paslaptis.

Dėl vienovės, kurią jame sudaro skraistė ir pridengtas daiktas, grožis gali būti esmingas tik ten, kur dar nėra nuogumo ir pridengimo priešybės: mene ir gamtos reiškiniuose. Antra vertus, juo ryškiau ši priešybė reiškiasi (galų gale stipriausiai įsišaknydama žmoguje), – juo darosi aiškiau, kad nepridengtame nuogume grožis išnyksta, o nuogame žmogaus kūne pasiekiama pranokstanti visokį grožį būtis – didingumas, ir aukštesnis už visus kūrinius – darbas, Kūrėjo darbas. Čia atsiskleidžia paskutinis iš tų paslaugių atitikmenų tarp nepaprastai tiksliai ir grakščiai nužiestos novelės ir romano. Jei jaunuolis novelėje apnuogina mylimąją, tai ne geis-

mo, bet gyvenimo labui. Jis nestebi (*betrachtet*) nuogo jos kūno ir kaip tik todėl jis pajunta jo didybę. Rašytojas renkasi prasmingus žodžius: „Troškimas išgelbėti nugalėjo visas kitas mintis (*Betrachtung*)". Mat meilei nebūdingas mąstymas. Meilė atsirado ne iš laimės siekimo, laimės, kuri nepalūžusi tik probėgšmiais vieši rečiausiuose kontempliacijos aktuose, „halkioniškoje" sielos ramybėje. Ji atsirado iš palaiminto gyvenimo nuojautos. O kaip meilė pati susinaikina lyg karčiausia aistra, kaip *vita contemplativa** lieka joje pati galingiausia jėga, kaip didžiausio grožio žiūros ilgimasi labiau nei susijungimo su mylimuoju – tai „Pasirinktosios giminystės" parodo Eduardo ir Otilijos likimo pavyzdžiu. Todėl nė vienas novelės brūkšnys nėra tuščias. Pagal laisvę ir būtinybę, ryškėjančias iš jos supriešinimo su romanu, novelė prilygsta katedros tamsoje kabančiam paveikslui, kuriame nutapyta pati katedra ir kuris tokiu būdu atvaizduoja tai, kas šiaip yra neregima, tamsoje paskleisdamas šviesios, netgi blaivios dienos atspindžius. Ir nors šis blaivumas atrodo esąs šventas, keisčiausia yra tai, kad jis toks neatrodo galbūt tik Goethei. Mat jo kūrinys lieka katedros viduje, atsuktas į spalvotų vitražų stiklų iškraipytą šviesą. Vos baigęs kūrinį Goethe rašo Zelteriui: „Kad ir kur jus pasiektų naujasis mano romanas, priimkite jį draugiškai. Esu įsitikinęs, kad permatomas ir nepermatomas jo šydas jums nesutrukdys įžvelgti formos, kurią jam suteikti buvo mano intencija". Žodis „šydas" Goethei buvo daugiau nei įvaizdis – tai buvo uždanga, kurią jis nuolatos jusdavo stengdamasis žvilgtelti į grožį. Iš šios pastangos, sukrėtusios jį kaip niekas kitas, atsirado trys rašytojo veikalų personažai: Minjon, Otilija, Elena.

*Leiskite man šviesti*** tol, kol tapsiu*
Nenutraukit mano balto rūbo!
Nuo gražios žemės aš skubėdama žengiu
Į šitą tvirtą namą.

---

* Kontempliatyvus gyvenimas (*lot.*).
** Scheinen (*vok.*) – šviesti, tapti, atrodyti (plg. kertinę šios esė sąvoką „Schein" – regimybė, švytėjimas).

Ten truputėlį pailsėsiu tyloje,
Ir naujas vaizdas atsivers,
Ir nusimesiu tyrą skraistę,
Diržą ir vainiką.[47]

Elena taip pat jį palieka: „Apdarai ir šydas lieka jo rankose". Goethe žino, kiek prifantazuota apie šios regimybės apgaulingumą. Jis įspėja Faustą šiais žodžiais:

Laikyk tvirčiau tatai, kas pasiliko,
Bent apdarų iš rankų nepaleisk!
Į savo pusę traukia juos ir stengias
Kaip norint nusitempti pragaran.
Stipriau laikyk! Dievaitės nebėra.
Tu jos, deja, nustojai; bet tau teko
Jos rūbai dieviški[48]

Tuo tarpu Otilijos skraistė lieka gyvu jos pačios kūnu. Tik jai aiškiai byloja įstatymas, kuris kitiems veikėjams pasireiškia fragmentiškesniu pavidalu: juo labiau nyksta gyvenimas, tuo mažiau lieka iliuziško grožio, kurį gali maitinti tik gyvas organizmas; o gyvenimui pasibaigus, pranyksta ir grožis. Visa, kas miršta, nėra nenudengiama. Jei didžiausias tokio nenudengiamumo laipsnis „Maksimose ir refleksijose" nusakomas taiklia fraze: „Grožis niekad negali tapti aiškus pats sau", tai vis dar lieka Dievas, kuriam niekas nėra paslaptis ir viskas yra gyvenimas. Dievo akivaizdoje žmogus pasirodo kaip lavonas, o jo gyvenimas – kaip meilė. Todėl mirtis, kaip ir meilė, turi nudengimo galią. Nenudengiama tėra tik gamta, kuri išsaugo paslaptį tol, kol Dievas leidžia jai egzistuoti. Tiesą parodo kalbos esmė. Žmogaus kūnas apsinuogina – tai ženklas, kad žmogus atsistoja priešais Dievą. – Grožis, kuris atstumia meilę, pasmerktas atitekti mirčiai. Otilija žino kelią į mirtį. Kadangi savo jauno gyvenimo gelmėse ji įžvelgia jo ženklus, ji – ne veiksmais, o esme – yra jaunatviškiausia iš visų Goethes sukurtų personažų. Senatvė rengiasi mirti, o jaunystė yra pasirengimas žūti. Kokiu užmaskuotu būdu Goethe tai išsakė, kalbėdamas apie Šar-

lotę, jog ji „labai norėjo gyventi"! Nė viename veikale jis nesuteikė jaunystei to, ką jai pripažino Otilijos personažu: gyvenimas, turėdamas savo trukmę, turi ir savąją mirtį. Galima net pasakyti: jei jis kieno nors atžvilgiu iš tiesų buvo aklas, tai būtent čia. Jei Otilijos egzistencijos patosas, išskiriantis ją iš visų kitų, vis dėlto nurodo jaunystės gyvenimą, tai su šiuo požiūriu, kurį atmetė Goethes prigimtis, jis galėjo susitaikyti tik tarpininkaujamas jos grožio lemties. Egzistuoja keista nuoroda, tam tikra prasme vertintina kaip šaltinis. 1809 metų gegužį Bettina nusiuntė Goethei laišką, kuriame kalbama apie tiroliečių sukilimą ir teigiama: „Taip, Goethe, tuo metu viskas man susiklostė visiškai kitaip... tamsios salės, kuriose – pranašiški galingų mirusiųjų herojų paminklai, atsidūrė mano nuojautų centre... ak, prisijunk prie manęs ir prisimink tiroliečius „...juk poeto šlovė atsiranda iš to, kad jis užtikrina didvyriams nemirtingumą!" Tų pačių metų rugpjūtį Goethe parašė galutinį trečiojo antrosios „Pasirinktųjų giminysčių" dalies skyriaus variantą. Ten Otilija dienoraštyje rašo: „Vienas vaizdinys, kuriuo rimtai tikėjo senosios tautos, mums gali atrodyti baisus. Jie įsivaizdavo, kad jų protėviai sėdi dideliuose urvuose ant ratu sustatytų sostų ir be žodžių šnekučiuojasi. Jei įžengęs naujokas būdavo to vertas, jie atsistodavo ir pasveikindavo jį nusilenkdami. Vakar, sėdėdama koplyčioje, priešais drožinėtą savo kėdę aš pastebėjau ratu sustatytas keliolika kitų kėdžių, ir man šovė į galvą maloni ir patraukli mintis. „Kodėl gi tu negalėtumei likti sėdėti, – pamaniau pati sau. – Sėdėti rami ir susimąsčiusi ilgai, ilgai – kol galų gale ateitų draugai, kuriems tu atsistotumei ir draugišku linktelėjimu nurodytumei vietas". Visiškai aišku, kad Valhalos aliuziją reikia suprasti kaip nesąmoningą ar sąmoningą minėtos Bettinos laiško vietos prisiminimą. Į akis krinta panaši trumpų sakinių nuotaika, nebūdinga Goethei mintis apie Valhalą, galiausiai – kaip netikėtai ji įvedama į Otilijos atsiminimus. Ar tai nėra ženklas, kad švelnesniais Otilijos žodžiais Goethe savo tikslams pritaikė herojišką Bettinos elgseną?

Po viso, kas pasakyta, tesprendžia kiekvienas, tiesa ar tuščia mistifikacija yra apsimestine laisvamanybe dvelkiantis Gundolfo teiginys: „Otilijos personažas nėra nei pagrindinis „Pasirinktųjų

giminysčių" turinys, nei tikroji jų problema", ir ar turi kokią nors prasmę jo papildymas: „bet jei nebūtų buvę akimirkos, kuomet Goethe išvydo, kas jo veikale pasirodo kaip Otilija, turbūt nebūtų nei taip susikristalizavęs turinys, nei taip suformuluota problema". Juk kas gi iš viso šito tampa aišku, jei ne viena: Otilijos personažas – netgi jos vardas – prikaustė Goethę prie šio pasaulio, kad jame iš tikrųjų galėtų išgelbėti nykstantį žmogų, išpirkti mylimąją. Jis tai prisipažino Sulpizui Boisseree[49], užrašiusiam šį prisipažinimą nuostabiausiais žodžiais, kuriais jis dėl gilaus rašytojo supratimo atkreipia dėmesį į jo veikalo paslaptį labiau, nei pats galėjo tai nujausti. „Kelionėje mes ėmėme kalbėti apie „Pasirinktąsias giminystes". Jis pabrėžė, kaip staigiai ir nesulaikomai jis sukelia katastrofą. Danguje sužibo žvaigždės; jis prakalbo apie savo santykį su Otilija: kaip ją mylėjo ir kaip ji padarė jį nelaimingą. Kalbėdamas tapo beveik mįslingai kupinas bausmės nuojautos. – Tarpais jis padeklamuodavo linksmą eilėraštį. Pavargę, susijaudinę, pusiau bijodami bausmės, pusiau mieguisti, nuostabiausiai šviečiant žvaigždėms mes atkeliavome... į Heidelbergą". Jei šitai užfiksavusiam asmeniui neprasprūdo, kaip sužibusios žvaigždės Goethes mintis nukreipė prie jo veikalo, tai patsai Goethe veikiausiai neįsisąmonino, – tai liudija ir jo kalba – koks nelygstamai didingas buvo šis akimirksnis ir koks aiškus žvaigždžių perspėjimas. Kaip patirtis jam liko tai, kas seniai išnyko kaip išgyvenimas. Juk žvaigždės simboliu Goethei kartą pasirodė viltis, kurią jis privalėjo išlaikyti įsimylėjėlių labui. Sakinys, kuris, kalbant Hölderlino žodžiais, yra veikalo cezūra, ir kuriame, įsimylėjėliams apsikabinimu užantspauduojant savo likimą, viskas sustingsta, skamba šitaip: „Viltis praskriejo virš jų galvų tarsi krintanti žvaigždė". Žinoma, jie jos nepastebi: aiškiau negalėjo būti pasakyta tai, kad ši viltis yra paskutinė ne tiems, kurie ją puoselėja, o tiems, kuriems ji yra puoselėjama. Čia išryškėja giliausia „pasakotojo laikysenos" priežastis. Tik jis, jausdamas viltį, gali suteikti prasmę įvykiams, lygiai kaip Dante prisiima įsimylėjėlių beviltiškumą, po Frančeskos da Rimini žodžių krisdamas „tarsi lavonas"[50]. Toji paradoksaliausia, bėgliausia viltis galų gale išnyra iš susitaikymo regimybės taip, kaip saulei nusileidus sutemose pateka vakarinė žvaigždė, kuri pergy-

vens naktį. Be abejo, jos mirgėjimas yra Veneros mirgėjimas. Tik tokiu, blankiausiu, mirgėjimu remiasi visos viltys; iš jo kyla ir pati stipriausia viltis. Taip viltis galiausiai pateisina susitaikymo regimybę, o Platono teiginiui, esą absurdiška norėti gėrio regimybės, atsiranda vienintelė išimtis. Juk susitaikymo regimybės galima, netgi privaloma norėti: vien ji yra paskutinės vilties namai. Galiausiai ji iš ten ištrūksta ir knygos pabaigoje tik kaip virpantis klausimas mirusiems įkandin aidi tasai „kaip gražu" – nes jie, jei apskritai, tikisi prabusti ne gražiame, bet palaimingame pasaulyje. Elpis lieka paskutinis žodis: palaiminimo tikrumas, kurį novelės įsimylėjėliai pasiima su savimi, atitinka išganymo viltį, kurią puoselėjame dėl visų mirusiųjų. Toji viltis yra vienintelis tikėjimo nemirtingumu pateisinimas, kuris niekad neatsiranda iš savosios egzistencijos. Šiai vilčiai netinka būtent tie krikščioniški–mistiški momentai, atsiradę romano pabaigoje iš noro – visiškai kitaip nei romantikų atveju – sukilninti visus kertinius mitinius elementus. Tad ne toji nazarietiška[51] esmė, bet virš įsimylėjėlių galvų patekančios žvaigždės simbolis yra adekvati išraiška to, kas veikale yra misterija griežtąja prasme. Dramatiniame lygmenyje misterija yra tas momentas, kai dramatiškumas iš įgimto kalbos lygmens pakyla iki aukštesnės, gimtajai kalbai nepasiekiamos sferos. Todėl ji negali būti išreikšta žodžiais, o tik pavaizduota: tai ir yra „dramatiškumas" griežčiausia prasme. Šitai vaizduojantis analogiškas momentas „Pasirinktosiose giminystėse" yra krintanti žvaigždė. Veikalo epinį pagrindą – mitiškumą, jo lyrinį platumą, išreikštą aistra ir simpatija, apvainikuoja vilties misterija. Jei tikrąsias misterijas baigia muzika, tai šios misterijos pasaulis, žinoma, lieka nebylus: jame niekad nesuskambės garsai. Bet kas gi skirta šiai misterijai, jei ne tai, kas žada jai daugiau nei susitaikymas: išganymas. Šitai įrašyta „lentelėje", kurią George pakabino ant gimtųjų Beethoveno namų Bonoje:

Anksčiau nei sustiprėsit kovai savoje žvaigždėje
Dainuoju jums apie kovas ir pergalę aukštesnėse žvaigždėse.
Anksčiau nei šioj žvaigždėj pažinsit kūną
Aš pramanau jums sapną tarp amžinų žvaigždžių.

Frazei „Anksčiau nei šioj žvaigždėj pažinsit kūną", atrodo, lemta būti prakilnia ironija. Anie įsimylėjėliai jo niekad nepažįsta – ir kam, jei jie taip ir nesustiprėjo kovai? Viltis mums duota tik dėl viltį praradusiųjų.

PATIRTIS IR SKURDAS

Mūsų skaitinių knygose buvo pasakojimas apie seną žmogų, kuris gulėdamas mirties patale, praneša savo sūnums, kad vynuogyne paslėptas lobis. Jiems reikėsią tik išsikasti. Jie kasa, kasa, bet lobio nė kvapo. Tačiau kai ateina ruduo, jų vynuogyno derlius geriausias visame krašte. Tuomet jie supranta, kad tėvas perteikė jiems patirtį – laimę atneša ne auksas, o darbštumas. Kai mes augome, tokios patirties dingstimi (grasindami ar gero linkėdami) suaugusieji užbėgdavo mums už akių: „Jam dar pienas nuo lūpų nenudžiūvo, o jis jau ginčijasi". „Tu tai dar patirsi". Buvo visiškai aišku, kas yra patirtis: vyresnieji ją visad perduodavo jaunesniems. Kitaip tariant, patarlėmis ir žodingomis istorijomis, o kartais kaip pasakojimais iš tolimų kraštų, su amžiaus teikiamu autoritetu, prie židinio, apsupti sūnų ir anūkų. – Kur visa tai pradingo? Kur rasti žmonių, kurie mokėtų padoriai pasakoti? Kur stiprus mirštančiųjų žodis, tarsi žiedas, perduodamas iš kartos į kartą? Kas dar kalbėdamas remiasi patarle? Kas dar išdrįstų mokyti jaunimą vien remdamasis savo patirtimi?

Ne, tai jau aišku: patirties kursas krito – ir vos per vienos kartos egzistenciją, 1914–1918 metais pasisėmusios bene baisiausios pasaulio istorijoje patirties. Galbūt tai ir nėra taip keista, kaip atrodo. Argi jau tuomet nebuvo matyti: iš karo lauko vyrai grįžta tylūs. Ne turtingesni, bet nuskurdę, netekę tiesioginės patirties. Tai, kas po dešimties metų išsiliejo knygų apie karą srautu, buvo kas tik nori, bet tik ne iš burnos į ausį perduodama patirtis. Ne, tai nebuvo keista. Nes strateginės, ekonominės, kūniškos, moralinės patirtys niekad nebūna melagingesnės nei tuomet, kai jos atsiranda atitinkamai iš pozicinio karo, infliacijos, bado, valdžios. Karta, į mokyklą važiavusi arkliniu tramvajumi, atsidūrė vietovėje po atviru dangumi, kurioje viskas pakitę, išskyrus debesis ir – pačiam centre, tarp naikinančių jėgų ir sprogimų – trapų mažytį žmogaus kūną.

Nepaprastai ištobulėjus technikai, žmonės vėl nuskurdo. Kita šio skurdo pusė yra slogi idėjų gausybė – tarp žmonių paplito ar veikiau juos apsėdo astrologija ir joga, *Christian Science*[1] ir chiromantija, vegetarizmas ir gnosticizmas, scholastika ir spiritizmas. Tai buvo ne tikras atgimimas, o galvanizacija. Prisiminkime nuostabius Ensoro[2] paveikslus, kuriuose vaizduojama didmiesčio gatvėse viešpataujanti sumaištis: siauromis gatvėmis klydinėja karnavališkai apsitaisę miesčionys – miltais apibarstytos deformuotos kaukės, blizgučių karūnos ant galvų. Šie paveikslai veikiausiai yra klaikaus ir chaotiško, daugelio laukiamo, Renesanso atvaizdas. Tačiau čia aiškiausiai parodyta, kad mūsų patirties skurdumas yra tik dalis didesnio skurdo, kuris vėl įgijo savo išvaizdą – tokią ryškią ir tikslią kaip Viduramžių elgeta. Juk ko vertas visas išsilavinimas, jei su juo mūsų nesieja patirtis? O kur veda apsimetimas patyrusiais ar bandymai patirtį išgauti klasta, rodo klaiki praėjusio amžiaus stilių ir pasaulėžiūrų mišrainė; todėl prisipažinimo, jog esame skurdžiai, neturėtume laikyti negarbingu dalyku. Pasakykime atvirai: mums trūksta ne tik privačių, bet ir visuotinių žmonijos patirčių. Tad šis skurdas yra naujosios barbarybės rūšis.

Barbarybės? Taip. Mes pabrėžiame tai, norėdami įtvirtinti naują, pozityvią barbarybės sampratą. Juk kur barbarą veda patirties skurdumas? Į pradžią, ragindamas jį pradėti iš naujo; pasitenkinti mažu; iš to mažo kurti kažką didesnį, nesidairant nei į kairę, nei į dešinę. Tarp didžiųjų kūrėjų visuomet atsirasdavo keli nepermaldaujamieji, kurie vienu mostu nuo stalo nušluodavo viską. Jie norėjo braižomojo stalo, jie buvo konstruktoriai. Toks konstruktorius buvo Descartes'as. Iš pradžių jis iš visos filosofijos pasiliko vieną vienintelę tiesą: „Mąstau, vadinasi, esu", o paskiau viską išvedė iš jos. Ir Einsteinas buvo toks konstruktorius, kuris staiga nusigręžė nuo viso plataus fizikos pasaulio ir susidomėjo mažu neatitikimu tarp Newtono lygčių ir astronomijos patyrimų. Viską iš naujo pradėti turėjo ir menininkai, kai jie rėmėsi matematikais ir, kaip kubistai, pasaulį sukūrė iš stereometrinių formų, arba, kaip Klee[3], sekė inžinieriais. Juk Klee figūros yra tartum apmestos braižomojoje lentoje; kaip gero automobilio net ir kėbulas konstruojamas taikantis

pirmiausia prie motoro, taip ir jos paklūsta centrui: centrui labiau nei vidui. Todėl jos yra barbariškos.

Geriausios galvos kai kur jau pradėjo suvokti šiuos dalykus. Visiškas iliuzijų neturėjimas dėl epochos, bet nepaisant to – beatodairiškas jos išpažinimas yra skiriamasis jų bruožas. Tad rašytojo Berto Brechto konstatavimas, jog komunizmas – tai ne teisingas turto paskirstymas, o skurdas, visiškai sutampa su moderniosios architektūros pirmtako Adolfo Looso[4] žodžiais: „Aš kuriu žmonėms, kurių juslumas modernus. Aš nekuriu žmonėms, pasiilgusiems Renesanso ar Rokoko." Ir toks spontaniškas menininkas kaip Paulis Klee, ir toks pragmatiškas kaip Loosas – abu jie atsisako tradicinio, šventiško, kilnaus, visomis praeities aukomis papuošto žmogaus įvaizdžio ir atsigręžia į nuogą amžininką, kuris tarsi naujagimis rėkdamas guli purvinuose šios epochos vystykluose. Džiaugsmingiausiai, visa gerkle juokdamasis jį pasitiko Paulis Scheerbartas. Jis yra parašęs romanų, kurie iš pirmo žvilgsnio atrodo lyg Jules'o Verne'o, tačiau iš tikrųjų skiriasi nuo jų tuo, kad nuostabiausiose Verne'o transporto priemonėse, skraidančiose po kosmosą, sėdi tie patys sukriošę prancūzų ar anglų pensininkai, o Scheerbartą domino klausimas, kokiomis naujomis ir nuostabiomis būtybėmis tuometinius žmones pavers teleskopai, lėktuvai ir raketos. Beje, šios būtybės kalba ir visiškai nauja kalba. Esminis jos bruožas yra savavališkas konstruktyvumas – kaip organiškumo priešybė. Būtent tai yra unikali Scheerbarto žmonių, ar veikiau žmogystų, savybė, nes jis atmeta humanizmo pamatą – žmonių panašumą. Netgi jų vardai: Peka, Labu, Sofanti – taip ir panašiai vadinami žmonės knygoje, kuriai suteiktas pagrindinio herojaus vardas: „Lesabendio". Rusai irgi mielai suteikia savo vaikams „dehumanizuotus" vardus: jie vadina juos „Oktiabriu" pagal mėnesį, kurį įvyko revoliucija, „Piatiletka" – penkmečio planu, arba „Aviachimu" – oro skrydžių bendrovės vardu. Tai ne techninis kalbos atnaujinimas, o jos mobilizavimas kovai ar darbui; šiaip ar taip, tikrovės, o ne jos aprašymo, pakeitimas.

Bet grįžkime prie Scheerbarto – jam labiausiai rūpi tai, kad jo herojai, ir pagal jų pavyzdį – jo amžininkai – gyventų visuomeninę padėtį atitinkančiuose butuose: kilnojamuose stiklo namuose (per

tą laiką tokius namus jau pastatė Loosas ir Le Corbusier). Ne veltui stiklas yra kietas ir slidus – prie jo nieko nepritvirtinsi. Be to, jis šaltas ir skaidrus. Stikliniai daiktai neturi „auros". Ir apskritai stiklas yra paslapties priešas. Jis taip pat yra nuosavybės priešas. Didis rašytojas Andre Gide'as kartą yra pasakęs: kiekvienas daiktas, kurio aš užsinoriu, tampa neperregimas. Ar ne todėl tokie žmonės kaip Scheerbartas svajoja apie stiklinius pastatus, nes jie išpažįsta naująjį skurdą? Tačiau iškalbingesnis už teoriją čia bene bus palyginimas. Kai įžengiame į buržuazinį praeito amžiaus devintojo dešimtmečio kambarį, nors jis ir skleidžia „jaukumą", stipriausias įspūdis yra: „tu čia nepageidaujamas". Tu čia nepageidaujamas – nes čia nerasi vietos, kurioje gyventojas nebūtų palikęs savo pėdsakų: ant atbrailos – suvenyrai, ant krėslo – apdangalas, ant langų – dienos užuolaidos, prieš židinį – metalinė atitvarėlė. Čia labai pagelbsti gražūs Brechto žodžiai: „Nepalikite pėdsakų!" – tariami pirmojo „Skaitinių miestų gyventojams" eilėraščio priedainyje. Buržuaziniame kambaryje įprastas priešingas gyvenimo būdas. Gyventojas yra priverstas pratintis prie daugumos interjero, o ne savo paties įpročių. Šitai suvokia kiekvienas, žinantis kvailą padėtį, kurioje atsiduria tokių pliušinių būstų gyventojai, kai sugenda koks nors namų apyvokos daiktas. Net jų susierzinimas – o, jie virtuoziškai mokėjo suvaidinti šį dabar pamažu išmirštantį afektą – buvo reakcija žmogaus, kurio „žemiškų dienų pėdsakus" staiga ištrynė. Tai įvykdė Scheerbartas su savo stiklu ir Bauhauzas su savo plienu: jie sukūrė būstus, kuriuose sunku palikti pėdsakus. „Po to, kas pasakyta", – dabar jau prieš dvidešimt metų teigė Scheerbartas, – „mes galime šnekėti apie „stiklo kultūrą". Nauja stiklinė aplinka visiškai pakeis žmones. Norėtųsi, kad neatsirastų daug naujosios stiklo kultūros priešininkų."

Patirties skurdas: jo nereikia suprasti taip, jog žmonės ilgisi naujų patirčių. Ne, jie trokšta išsivaduoti iš patirties, jie ilgisi pasaulio, kuriame galėtų išreikšti išorinį ir galiausiai vidinį skurdą taip koncentruotai ir aiškiai, jog iš to išeitų kas nors padoraus. Ne visados jie yra neišmanėliai ar nepatyrę. Dažnai apie juos galima pasakyti priešingai: jie „suėdė" viską – ir „kultūrą", ir „žmogų", ir dabar jaučiasi persirįę ir pavargę. Tiksliausiai juos apibūdina

Scheerbarto žodžiai: „Jūs visi esate tokie pavargę – ir tik todėl, kad visų savo minčių jūs nesutelkiate į paprastą arba didingą sumanymą". Po nuovargio ateina miegas, ir todėl nė kiek ne keista, kad dienos liūdnumą ir bailumą atperka sapnas, prikeldamas paprastą, bet didingą būtį, kurioje būdrauti trūksta jėgų. Šiuolaikiniai žmonės sapnuoja Mikimauzo egzistenciją. Ji būtų kupina stebuklų, kurie ne tik pranoksta technikos stebuklus, bet ir pasišaipo iš jų. Keisčiausia, kad jie randasi visiškai be jokių prietaisų, improvizuotai: Mikimauzo, jo bendražygių ir persekiotojų kūnuose, kasdieniškiausiuose balduose, net medžiuose, debesyse ar ežere. Gamta ir technika, primityvumas ir patogumai čia visiškai susilieja ir akyse žmonių, pavargusių nuo begalinių komplikacijų, žmonių, kuriems gyvenimo tikslas yra tik tolimiausias susikirtimo taškas į begalybę nusitęsiančioje priemonių perspektyvoje, pasirodo kaip išganinga, kiekvienu momentu paprasčiausiu ir sykiu prabangiausiu būdu sau pakankama egzistencija, kurioje automobilis sveria tiek pat, kiek šiaudinė kepurė, o medžio vaisius noksta taip greitai, kaip apvalėja balionas. Dabar atsitraukime toliau; pažvelkime į tai iš atstumo.

Mes virtome skurdžiais. Vieną po kito prarandame žmonijos tradicijos sandus, dažnai priversti užstatyti juos už šimtąją vertės dalį lombarde, kad tik gautume smulkią „aktualybės" monetą. Už durų – ekonomikos krizė, o už jos šešėlis – artėjantis karas. Tvirtumas šiandien būdingas tik keliems stipriesiems, kurie, dievaži, nėra žmoniškesni nei dauguma; dažniausiai jie yra barbariškesni, bet ne teigiama barbariškumo prasme. Likusieji turi pradėti kurtis iš naujo, nedaug ką turėdami. Jie laikosi tų keleto žmonių, kurie savo gyvenimo pamatu padarė naujumą, ir pagrindė jį įžvalgumu ir išsižadėjimu. Jų statiniai, paveikslai ir istorijos pratina žmoniją, jei reikėtų, pergyventi kultūrą. O svarbiausia, kad jie tai daro juokdamiesi. Kitą sykį tasai juokas galbūt skamba barbariškai. Galbūt. Kartais individas turi atiduoti masei truputį savo žmogiškumo, kad vieną dieną ši grąžintų jį su procentais ir procentų procentais.

MENO KŪRINYS TECHNINIO JO REPRODUKUOJAMUMO EPOCHOJE

Dailieji menai ir įvairios jų rūšys atsirado ir ištobulėjo tokiais laikais, kurie nepaprastai skyrėsi nuo mūsų epochos. Juos sukūrė žmonės, kurių poveikio galia daiktams ir aplinkai, palyginti su mūsų, buvo labai menka. Stulbinamai didėjantis technikos priemonių sugebėjimas prisitaikyti ir preciziškumas netolimoje ateityje žada didžiulius senovinės grožio pramonės pakitimus. Visi menai turi fizinę pusę, kurios nebegalima nagrinėti ir su ja elgtis taip, kaip anksčiau; ji nebegali išvengti dabartinio mokslo ir praktikos poveikio. Pastaruosius dvidešimt metų nei materija, nei erdvė, nei laikas nebėra tie patys, kokie buvo nuo neatmenamų laikų. Reikia būti pasirengusiems tam, kad didžios naujovės paveiks visą menų techniką, ir galbūt, nelyg mago lazdelės mostelėjimu, pakeis pačią meno sampratą.

PAUL VALÉRY[1]: Pieces sur l'art. Paris /o. J. /, p. 103/104
(„La conquête de l'ubiquité")

Pratarmė

Kai Marxas ėmėsi analizuoti kapitalistinį gamybos būdą, šis dar nebuvo išaugęs iš vystyklų. Savo pastangas Marxas nukreipė ta linkme, kad jos įgautų prognostinę vertę. Jis grįžo prie pagrindinių kapitalistinės gamybos santykių ir aprašė juos taip, jog paaiškėjo, ko iš kapitalizmo galima tikėtis ateityje. O paaiškėjo, kad iš jo galima tikėtis ne tik didėjančio proletarų išnaudojimo, bet galiausiai ir sąlygų, įgalinančių jį panaikinti.

Antstatas transformuojasi kur kas lėčiau nei bazė ir todėl prireikė daugiau nei pusės šimtmečio, kad gamybos sąlygų pakitimas pasireikštų visuose kultūros baruose. Tačiau tik šiandien galime pasakyti, kokiais būdais tai įvyko. Šie duomenys turi atitikti tam tikrus prognostinius reikalavimus. Tačiau juos atitinka ne tezės apie valdžią užėmusio proletariato meną (juo labiau apie beklasės visuomenės meną), o tezės, aiškinančios meno raidos tendencijas dabartinėmis gamybos sąlygomis. Jų dialektika antstate ne mažiau akivaizdi nei ekonomikoje. Todėl neįvertinti kovinės

tezių reikšmės būtų klaida. Jos pašalina daugybę pasenusių sąvokų – pavyzdžiui, kūrybingumą ir genialumą, amžinąją vertę ir paslaptį, kurių nepatikrintas (o šiuo momentu – apskritai sunkiai kontroliuojamas) vartojimas skatina faktų interpretavimą fašistine prasme. *Šiame darbe įvedamos meno teorijos sąvokos skiriasi nuo įprastinių tuo, kad jų neįmanoma panaudoti fašizmo tikslams. Priešingai, jomis galima naudotis revoliuciniams meno politikos reikalavimams formuluoti.*

I

Meno kūrinys iš esmės visada buvo reprodukuojamas. Žmogaus padarytą daiktą visad galėjo imituoti kiti žmonės. Kopijos buvo daromos savo meninius įgūdžius lavinančių mokinių, platinančių kūrinius meistrų, galų gale – pelno siekiančių trečiųjų asmenų. Tuo tarpu techninė meno kūrinio reprodukcija yra naujas dalykas. Istorijoje ji reiškiasi tam tikrais periodais, su ilgais pertrūkiais, bet vis intensyviau. Graikai žinojo tik du techninės meno kūrinių reprodukcijos būdus: liejimą ir kalimą. Bronzinės statulos, terakotos ir monetos buvo vieninteliai meno kūriniai, kuriuos jie galėjo gaminti dideliais kiekiais. Visi kiti kūriniai buvo unikalūs ir techniškai nereprodukuojami. Atsiradus medžio raižybai, pirmą kartą techniškai reprodukuota grafika – gerokai anksčiau, nei atsiradus spaudai, reprodukuojamu tapo ir raštas. Puikiai žinoma, kokius didžiulius pokyčius literatūroje sukėlė spauda – techninis rašto reprodukuojamumas. Tačiau šios permainos yra tik *atskiras,* nors ir labai svarbus, *viso* reiškinio, kuris čia apžvelgiamas pasaulinės istorijos perspektyvoje, atvejis. Viduramžiais prie medžio raižinio prisijungia vario graviūra ir ofortas, o nuo devynioliktojo amžiaus pradžios – litografija.

Litografija žymi iš esmės naują reprodukcinės technikos pakopą. Daug greitesnis jos procesas – piešinio perkėlimas ant akmens, visai kitoks nei jo raižymas medyje ar išėsdinimas vario plokštėje, grafikai pirmą kartą suteikė galimybę pateikti savo gaminius rinkai ne tik didžiuliais tiražais (kaip būdavo anksčiau), bet ir kasdien vis naujais pavidalais. Litografija įgalino grafiką iliustruoti

kasdienybę. Ji ėmė neatsilikti nuo spaudos. Tačiau vos po kelių dešimtmečių nuo litografijos išradimo ją aplenkė fotografija. Pirmą kartą vaizdinės reprodukcijos procese ranka neteko svarbiausios meninės pareigybės, kuri atiteko pro objektyvą žiūrinčiai akiai. O kadangi akis suvokia greičiau, nei ranka piešia, tai vaizdinės reprodukcijos procesas taip pagreitėjo, kad ėmė neatsilikti nuo kalbėjimo. Studijoje filmuojantis kino operatorius fiksuoja vaizdus tuo pačiu greičiu, kuriuo aktorius kalba. Jei litografijoje glūdėjo iliustruotas laikraštis, tai fotografija buvo garsinio filmo pirmtakė. Techninės garso reprodukcijos imtasi pereito šimtmečio pabaigoje. Šios lygiagretės pastangos leido numatyti situaciją, kurią Paulis Valéry nusako taip: „Kaip beveik nepastebimu rankos judesiu į namus savo patogumui iš toli prisišaukiame vandenį, dujas ir elektros srovę, taip ateityje mes būsime aprūpinti vaizdais ar garsų sekomis, kurie atsiras ir išnyks vos krustelėjus ranką, vos davus ženklą".[□] *Apie 1900 metus techninė reprodukcija pasiekė tokį lygį, kad savo objektu pavertė ne tik visus ankstesnius meno kūrinius, ne tik pradėjo iš esmės keisti jų poveikį, bet ir išsikovojo vietą tarp meninės veiklos formų.* Svarbiausias šio reprodukcijos lygio tyrimo tikslas – išsiaiškinti, kokią įtaką tradiciniams meno pavidalams daro dvi skirtingos jo apraiškos – meno kūrinio reprodukcija ir filmo menas.

II

Net ir pačiai tobuliausiai reprodukcijai stinga vieno: meno kūrinio Čia ir Dabar, jo unikalios būties toje vietoje, kur jis yra. Tik ši nepakartojama būtis lemia istoriją, kuriai jis paklūsta savo egzistavimo laiku, įskaitant per tą laiką įvykusias fizinės jo struktūros permainas ir besikeičiančius nuosavybės santykius, kurių objektu jis buvo tapęs.[□□] Pirmuoju atveju pakitimų pėdsakai nustatomi tik chemine ar fizikine analize, kuria ištirti reprodukcijos neįmanoma: ant-

---

[□] *Paul Valéry,* Pièces sur l'art, Paris /o. J. /, p. 105 („La conquête de l'ubiquité"). *Čia ir toliau – autoriaus pastabos, išskyrus kitakalbių frazių vertimus.*

[□□] Be abejo, meno kūrinio istorija apima kur kas daugiau: pvz., Monos Lizos istorija apima ir kopijas, darytas septynioliktajame, aštuonioliktajame, devynioliktajame amžiuje, jų pobūdį ir skaičių.

rasis atvejis priklauso tradicijai, kurią reikėtų pradėti tyrinėti nuo originalo buvimo vietos.

Originalo Čia ir Dabar yra jo tikrumo sampratos sąlyga. Cheminė bronzinės statulos patinos analizė gali padėti nustatyti jos tikrumą; atitinkamai įrodymas, jog koks nors Viduramžių manuskriptas randamas penkiolikto amžiaus archyve, gali padėti nustatyti rankraščio tikrumą. Visa tikrumo sritis yra *nepasiekiama techniniam – ir, žinoma, ne tik techniniam – reprodukuojamumui.*[□] Originalas, palygintas su rankų darbo reprodukcija (kuri paprastai būdavo vadinama padirbiniu), išlieka originalas. Techninės reprodukcijos atveju taip neatsitinka. Priežastis – dvejopa. Pirmiausia, palyginti su originalu, techninė reprodukcija pasirodo esanti savarankiškesnė nei rankų darbo reprodukcija. Ji gali – pavyzdžiui, fotografijoje – pabrėžti originalo aspektus, neprieinamus žmogaus akiai, o tik reguliuojamam lęšiui, kaip norint keičiančiam savo žiūrėjimo kampą arba tam tikrais efektais, kaip antai išdidinimu ar sulėtinimu, užfiksuoti vaizdus, kurių neįstengia pagauti natūrali optika. Tai pirma. Antra, originalo atvaizdą ji gali parodyti jam pačiam nepasiekiamose padėtyse. Ji leidžia originalui, pavyzdžiui, fotografijos ar plokštelės pavidalu, priartėti prie recipiento. Katedra palieka savo vietą, kad kaip nuotrauka atsirastų meno mėgėjo studijoje; chorinio kūrinio, atliekamo salėje ar gryname ore, gali būti klausomasi kambaryje.

Aplinkybės, kuriose atsiduria techninės meno kūrinio reprodukcijos produktas, apskritai gali ir nepaliesti paties kūrinio, tačiau bet kuriuo atveju jos nuvertina jo Čia ir Dabar. Tai galioja ne vien tik meno kūriniui, bet ir, pavyzdžiui, filme matomam krašto-

---

[□] Kaip tik todėl, kad tikrumas nėra reprodukuojamas, intensyvus tam tikrų – būtent techninių – reprodukcijos būdų skverbimasis suteikė galimybę diferencijuoti ir suklasifikuoti tikrumą. Tokių skirtybių nustatymas svarbi meno prekybos funkcija. Ji, be jokios abejonės, buvo suinteresuota diferencijuoti prieš ir po užrašo padarytus medžio graviūros atspaudus, skirtingų laikų vario graviūros atspaudus ir panašiai. Galima teigti, kad išradus medžio raižybą, tikrumo kokybė buvo pažeista iš pašaknų dar prieš tai, kai jis paskutinį kartą suklestėjo. Vos tik atsiradęs Viduramžių Madonos paveikslas dar nebuvo „tikras"; tikras jis tapo vėlesniais šimtmečiais, labiausiai turbūt praeitame amžiuje.

vaizdžiui, tačiau meno objektuose šiuo veiksmu užkabinama jautriausia jų šerdis (tokios pažeidžiamos šerdies neturi nė vienas natūralus objektas). Tai – tikrumas. Kokio nors daikto tikrumas yra visa tai, kas perduodama iš kartos į kartą nuo pat jo atsiradimo – pradedant jo egzistencijos trukme ir baigiant istoriniu liudijimu. O kadangi pastarojo tikrumas pagrįstas daikto egzistencijos trukme, kai ji atimama iš žmonių, reprodukuojami ir abejotini tampa net ir istoriniai liudijimai. Ir, savaime suprantama, susvyruoja daikto autoritetas.□

Tai, ko čia trūksta, vienu žodžiu galime pavadinti aura ir pasakyti: meno kūrinio techninio reprodukuojamumo epochoje jo aura nunyksta. Šis procesas – simptomiškas; jo reikšmė pranoksta meno ribas. Apskritai pasakytina štai kas: *reprodukavimo technika pašalina reprodukuotą objektą iš tradicijos sferos. Darydama daugybę kūrinio reprodukcijų, unikalią jo būtį ji pakeičia masine. O leisdama reprodukcijai priartėti prie recipiento konkrečioje situacijoje, ji aktualizuoja tai, kas reprodukuota.* Abu šie procesai veda prie galingo tradicijos sukrėtimo, kuris yra kita dabartinės žmonijos krizės ir atsinaujinimo pusė. Jie nepaprastai glaudžiai susiję su šių dienų masių sąjūdžiais. Svarbiausias jų tarpininkas yra filmas. Visuomeninė jo reikšmė net pozityviausiu pavidalu – ir būtent tuomet – neįsivaizduojama be destruktyvaus, katarsinio jo aspekto, – tai yra tradicinio kultūros paveldo vertės likvidavimo. Šis reiškinys geriausiai pastebimas iškiliuose istoriniuose filmuose. Šiame bare jis užima vis stipresnes pozicijas. O kai 1927 metais Abelis Gance'as[2] karštai sušuko: „Shakespeare'as, Rembrandtas, Beethovenas kurs filmus... Visos legendos, visos mitologijos ir visi mitai, visi religijų kūrėjai, netgi visos religijos... laukia šviesaus jų prisikėlimo juostoje, o herojai veržiasi prie vartų"□□ tai jis, pats to nenorėdamas, pakvietė į nuodugnaus likvidavimo akciją.

□ Pats prasčiausias provincinis „Fausto" pastatymas vis tiek pranašesnis už „Fausto" filmą tuo, kad jis idealiai konkuruoja su pirmuoju pastatymu Veimare. O ekrane tradicinis turinys, kurį žiūrėdamas į sceną gali prisiminti žiūrovas, nebetenka buvusios vertės, nes filmas nebeprimins, tarkime, to, kad Mefistofelio prototipas yra autoriaus jaunystės draugas Johannas Heinrichas Merckas, ir kitų panašių dalykų.

□□ *Abel Gance:* Le temps de l'image est venu, in: L'art cinématographique II. Paris, 1927, p. 94–96.

III

Per ilgus istorinius tarpsnius keičiantis žmonijos būčiai kinta ir žmonių percepcijos būdas. Percepcijos būdą – jos veikimo terpę – sąlygoja ne tik gamta, bet ir istorija. Tautų kraustymosi epochoje, atsiradus vėlyvosios Romos imperijos meno industrijai ir Vienos Genezei[3], ne tik menas, bet ir percepcija ėmė skirtis nuo Antikos meno – ir percepcijos. Vienos mokyklos mokslininkai Rieglis ir Wickhoffas[4], priešindamiesi klasikinės tradicijos svoriui, po kuriuo buvo palaidotas šis menas, pirmieji sumanė iš jo padaryti išvadas apie percepcijos struktūrą tais laikais. Nors jų įžvalgos siekė labai toli, šiuodu tyrinėtojai apsiribojo tuo, kad parodė vėlyvosios Romos imperijos laikų percepcijai būdingą formalią signatūrą. Jie nebandė, ir greičiausiai net nesivylė, parodyti visuomenės lūžių, kurie pasireiškė percepcijos pakitimais. Šiuo metu sąlygos tokioms įžvalgoms palankesnės. Ir jei dabartiniai percepcijos terpės pakitimai suvoktini kaip auros nunykimas, tai galima nurodyti visuomenines jų aplinkybes.

Anksčiau istoriniams objektams pasiūlytą auros sąvoką būtų pravartu pailiustruoti gamtos objektų auros pavyzdžiu. Ją apibrėžiame kaip unikalų kad ir labai artimo daikto tolybės apsireiškimą. Vasaros popietę ilsintis stebėti kalnų grandinę horizonte ar šaką, metančią šešėlį ant poilsiautojų – tai kvėpuoti kalnų ar šakos aura. Remiantis šiuo aprašymu lengva įžiūrėti visuomenines dabartinio auros nunykimo sąlygas. Jos kyla iš dviejų aplinkybių, kurios susijusios su didėjančia masių svarba šiuolaikiniame gyvenime. Būtent: *šiuolaikinių masių troškimą erdviškai ir žmogiškai „priartinti" daiktus*[□] *atitinka tokia pat aistringa tendencija reprodukavimu įveikti kiekvienos realybės unikalumą.* Kiekvieną dieną vis stipriau reiškiasi poreikis artimiausioje aplinkoje turėti objekto vaizdą, o

---

[□] Žmogiškai priartėti prie masių reiškia – iš akiračio pašalinti visuomeninę savo funkciją. Niekas negarantuoja, kad šiuolaikinis portretuotojas, tapydamas žinomą chirurgą prie pusryčių stalo ir artimųjų aplinkoje, tiksliau pavaizduoja jo visuomeninę funkciją nei septyniolikto amžiaus dailininkas – pavyzdžiui, Rembrandtas „Anatomijoje" – tapęs gydytojus kaip savo profesijos reprezentantus.

tiksliau – atvaizdą: reprodukciją. Reprodukcijos, kurių apsčiai randame iliustruotuose laikraščiuose ir kino žurnaluose, neabejotinai skiriasi nuo paveikslo. Pastarojo unikalumas ir trukmė yra taip pat glaudžiai surizgę kaip reprodukcijų skubotumas ir kartojimasis. Nuplėšta daikto skraistė, sunaikinta aura yra signatūra percepcijos, kurios „visuotinio daiktų vienodumo jausmas" taip sustiprėjo, kad kartojimu jis suvienodina net ir unikalius daiktus. Taip patyrimo sferoje pasireiškia tai, kas teorijoje pasirodo kaip vis didėjanti statistikos reikšmė. Realybės derinimasis prie masių, o šių – prie realybės – yra itin svarbus procesas ir mąstymui, ir patyrimui.

IV

Meno kūrinio unikalumas yra identiškas jo buvimui tradicijos kontekste. Žinoma, pati tradicija yra gyvas, nuolat smarkiai kintantis reiškinys. Pavyzdžiui, graikams antikinė Veneros statula kaip kulto objektas buvo kitame kontekste nei Viduramžių dvasininkijai, žiūrėjusiai į ją kaip į pragaištingą stabą. Bet abu jie vienodai susidūrė su jos unikalumu – trumpai tariant, jos aura. Iš pradžių meno kūrinio integracija į tradiciją pasireiškė kultu. Seniausieji meno kūriniai, kaip žinoma, iš pradžių tarnavo maginėms, o vėliau religinėms apeigoms. Lemiama yra tai, kad šis aurinis kūrinio būties būdas niekad visiškai neatsiskiria nuo ritualinės funkcijos.[□] Kitaip tariant: *unikalios „tikro" meno kūrinio vertės pagrindas yra ritualas, nes jis kūriniui teikė pirminę ir pirmąją vartojamąją vertę.* Šis pagrindas, nors ir netiesiogiai, atpažįstamas net ir paties profaniškiausio tarnavimo grožiui formose kaip sekuliarizuotas ritualas.[□□] Dabar

[□] Auros apibrėžimas kaip „unikalaus kad ir labai artimo daikto tolybės apsireiškimo" yra ne kas kita, kaip kultinės meno kūrinio vertės formulavimas erdvėlaikio percepcijos kategorijomis. Tolybė yra artumo priešybė. *Iš esmės* nutolęs objektas yra neprieinamas. Neprieinamumas yra esminis kultinio atvaizdo bruožas. Daiktas iš prigimties lieka nutolęs, „kad ir labai artimas". Materialiai pasiekiamo daikto artumas nekenkia tolybei, kurią jis išsaugo savo apsireiškimu.

[□□] Juo labiau sekuliarėja kultinė atvaizdo vertė, tuo sunkiau suvokti jo unikalumo esmę. Kulto atvaizde viešpataujančio apsireiškimo unikalumą iš

galima aiškiai suvokti ritualinį pamatą, kuriuo remiasi profaniška grožio tarnystė, prasidėjusi Renesanso laikais ir trukusi tris šimtmečius, o šiam laikotarpiui pasibaigus, pirmą kartą ištikta sukrėtimo. Kartu su socializmu atsiradus pirmąjam iš tikrųjų revoliuciniam reprodukcijos būdui, fotografijai, menas pajuto artėjant krizę, kuri tapo akivaizdi dar po šimto metų. Į tai menas reagavo *l'art pour l'art* doktrina, kitaip tariant, sukurdamas meno teologiją. Iš šios doktrinos savo ruožtu atsirado tarsi kokia negatyvioji teologija, pasireiškusi „grynojo" meno idėjos pavidalu. Ji neigė ne tik socialinę meno funkciją, neigė ir bet kokį jo apibrėžimą pagal konkrečią temą (poezijoje šią poziciją pirmasis užėmė Mallarmé).

Samprotavimas apie meno kūrinį jo techninio reprodukuojamumo epochoje turi pripažinti tų sąsajų pagrįstumą, nes jos purena dirvą šiuo atveju lemiamai išvadai: techninis kūrinio reprodukuojamumas pirmą sykį pasaulio istorijoje išlaisvina jį nuo parazitinio egzistavimo rituale. Reprodukuotas meno kūrinys vis labiau tampa dauginti skirto meno kūrinio reprodukcija.[□] Pavyz-

---

priėmėjo sąmonės vis labiau išstumia empirinis dailininko ar jo kūrybos pasiekimų unikalumas. Tiesa, visiškai niekad; tikrumo sąvoka visad viršesnė už neklaidingą autorystės nustatymą (ypač tai būdinga kolekcionieriui, kuris turi fetišisto bruožų ir būdamas kūrinio savininkas, yra jos kultinės galios dalininkas). Tačiau autentiškumo sąvokos funkcija samprotavimuose apie meną lieka vienprasmė: dėl meno sekuliarėjimo autentiškumas užima kultinės vertės vietą.

□ Filmui techninis produkto reprodukuojamumas nėra išorinė masinio platinimo sąlyga, kaip, pavyzdžiui, literatūros ar tapybos kūrinių. *Techninis filmo reprodukuojamumas yra tiesiogiai pagrįstas jo produkcijos technika, kuri ne tik leidžia, bet kone verčia masiškai platinti filmus.* Verčia todėl, kad filmo gamyba yra tokia brangi, jog vienas asmuo, galįs ryžtis įsigyti, pavyzdžiui, paveikslą, filmo nusipirkti negalėtų. 1927 metais buvo apskaičiuota, jog tam, kad didesnis filmas atsipirktų, jį turi pamatyti bent devyni milijonai žmonių. Atsiradus garsiniam kinui, iš pradžių ėmė reikštis regresyvios tendencijos: filmo žiūrovams iškilo kalbos barjeras. Tai atsitiko tuo pačiu metu, kai fašizmas ėmė akcentuoti nacionalinius interesus. Tačiau svarbiausia – ne registruoti šį regresą (greitai pristabdytą sinchronizavimo), o suvokti jo sąsajas su fašizmu. Abiejų reiškinių vienalaikiškumo priežastis – ekonomikos krizė. Iš esmės tie patys sutrikimai, kurie privertė atvira prievarta bandyti išlaikyti esamus nuosavybės santykius, kino kapitalą paskatino kur kas sparčiau kurti garsinį kiną. Jo atsiradimas

džiui, galima padaryti daugybę fotografinės plokštelės atspaudų; klausimas, kuris atspaudas yra tikrasis, neturi jokios prasmės. *Tą akimirką, kai meno produkcijai nebepritaikomas tikrumo kriterijus, smarkiai pakinta ir visa socialinė meno funkcija. Užuot grindus ją ritualu, jos pagrindu tampa kita praktika: politika.*

V

Meno kūrinių recepcija vyksta pabrėžiant skirtingus dalykus, iš kurių išsiskiria du priešingi akcentai. Vienas pabrėžia kūrinį, kitas – jo eksponuojamąją vertę.[□] Meninė produkcija prasideda kul-

---

kurį laiką pagerino situaciją: ir ne tik todėl, kad garsinis filmas vėl atvedė mases į kino teatrus, bet ir dėl to, kad jis pritraukė naujus kapitalus iš elektros industrijos. Taigi žvelgiant iš išorės, jis rėmė nacionalinius interesus, o žvelgiant iš vidaus, filmų produkciją jis padarė dar internacionalesnę nei anksčiau.

[□] Ši priešprieša neatsispindi idealizmo estetikoje. Jo grožio samprata apima abu polius iš esmės nediferencijuodama, ir todėl ignoruoja pačią priešpriešą. Vis dėlto Hegelio darbuose ji pasireiškė taip aiškiai, kaip tik įmanoma idealizmo ribose. „Istorijos filosofijos paskaitose" sakoma: „atvaizdai egzistuoja jau seniai: pamaldumas anksti ėmė vartoti juos Dievui garbinti, tačiau jam nereikėjo *gražių* atvaizdų – tokie jam netgi trukdė. Gražus atvaizdas turi ir paviršutinišką pusę; bet jei ji graži, žmonėms patinka ir paveikslo dvasia; tačiau meldžiantis esminis yra santykis su *daiktu*, nes malda pati savaime tėra bedvasis sielos slopinimas. Dailusis menas... atsirado Bažnyčioje... nors... kaip menas, jis jau peržengia Bažnyčios principo ribas". (*Georg Wilhelm Friedrich Hegel*: Werke. Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten. Bd. 9: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. Hrsg. von Eduard Gans. Berlin 1837, p. 414). Taip pat ir viena „Estetikos paskaitų" vieta rodo, kad Hegelis jautė šią problemą: „...mes jau, – sakoma tose paskaitose, – nebegarbiname meno kūrinių ir jiems nebesimeldžiame. Įspūdis, kurį jie mums daro, yra sąmoningesnio pobūdžio; o jų sukeliamoms emocijoms reikia subtilesnio mato" (*Hegel*, l. c. Bd. 10: Vorlesungen über die Aesthetik. Hrsg. Von H. G. Hotho Bd. 1 Berlin 1835, p. 14).

Perėjimas nuo pirmojo prie antrojo recepcijos tipo nusako visą meno recepcijos istoriją. O vis dėlto iš principo kiekvieno kūrinio atveju galima pastebėti tam tikrą svyravimą tarp dviejų recepcijos polių. Imkime Siksto Madonos pavyzdį. Iš Huberto Grimme'o[5] tyrimų žinoma, kad Siksto Madona iš pradžių buvo nutapyta eksponuoti. Grimme'o tyrimus paakino

tui tarnaujančiais atvaizdais. Galima manyti, jog svarbiausia buvo tai, kad jie egzistuoja, o ne tai, kad jie matomi. Akmens amžiaus žmogaus urvo sienose nupieštas elnias buvo būrimo priemonė. Tiesa, jį apžiūrėdavo pirmykščio žmogaus gentainiai, tačiau pirmiausia jis buvo skirtas dvasioms. Šiandien atrodo, kad kultinė paveikslo vertė netgi skatino slėpti meno kūrinį: kai kurių dievų statulos būdavo prieinamos tik žyniui šventyklos celėje; kai kurie Marijos paveikslai būna uždengti beveik visus metus, o Viduramžių katedrose kai kurių skulptūrų nematyti žiūrint nuo žemės. *Tam tikroms meno rūšims vaduojantis iš ritualo prieglobsčio, daugėja progų eksponuoti jų produktus.* Kur kas paprasčiau eksponuoti biustą, nes jį lengviau kur nors nusiųsti nei nuolatinę vietą šventykloje užimančią Dievo statulą. Dar lengviau eksponuoti paveikslą nei jo pirmtakes mozaikas ar freskas. Ir nors mišių eksponuojamumas (*Ausstellbarkeit*) iš pradžių buvo ne mažesnis nei simfonijos, vis dėlto pastaroji atsirado tuo metu, kai jos eksponuojamumas baudėsi pranokti mišių eksponuojamumą. Dėl įvairių techninių meno kūrinio reprodukavimo metodų jo eksponuojamumas taip išaugo, kad kiekybinis pasislinkimas nuo vieno poliaus prie kito virto kokybiniu kūrinio prigimties pakitimu. Šitai galima palyginti su prie-

---

klausimas: kokią paskirtį turi medinės juostelės, į kurias pirmame plane yra atsirėmę abu angeliukai? Kaip Rafaeliui, toliau klausė Grimme'as, galėjo kilti mintis papuošti dangų dviem portjeromis? Tirdamas jis nustatė, kad Siksto Madona buvo užsakyta nutapyti viešoms popiežiaus Siksto laidotuvėms. Popiežiai būdavo šarvojami vienoje šoninėje Šv. Petro bažnyčios koplyčioje. Popiežių iškilmingai pašarvojus, Rafaelio paveikslas buvo pastatytas panašiame į nišą koplyčios gale ir atremtas į karstą. Šiame paveiksle Rafaelis vaizduoja, kaip iš žaliomis portjeromis įrėmintos nišos prie karsto artinasi debesų apsupta Marija. Nepaprasta Rafaelio paveikslo eksponuojamoji vertė atsiskleidė Siksto pakasynose. Po kiek laiko paveikslas pateko į Pjačenzą, Juodųjų vienuolių vienuolyno bažnyčios altorių. Šio ištrėmimo iš Romos priežastis – vietinis ritualas, kuris draudžia didžiajame altoriuje kabinti ir garbinti paveikslus, eksponuotus per laidotuvių iškilmes. Šis potvarkis kiek nuvertino Rafaelio paveikslą. Tačiau norėdama gauti atitinkamą sumą, popiežiaus kurija ryžosi į ją įkalkuliuoti tylų sutikimą pakabinti darbą virš didžiojo altoriaus. O kad šis poelgis nepatrauktų dėmesio, paveikslas buvo parduotas tolimo provincijos miesto vienuolijai.

šistorinių laikų situacija: tuomet dėl absoliučios kultinės vertės svarbos meno kūrinys pirmiausia buvo magijos įrankis, kurio meninė prigimtis pripažinta tik vėliau, o šiandien dėl absoliučios eksponuojamosios vertės svarbos meno kūrinys tampa atvaizdu, turinčiu visiškai naujas funkcijas, iš kurių mums žinoma meninė funkcija vėliau galbūt bus pripažinta atsitiktine.[□] Akivaizdu, kad šiais laikais fotografija ir filmas yra patogiausi naujosios funkcijos pažinimo įrankiai.

VI

Fotografijoje eksponuojamoji vertė ima visu frontu stumti kultinę vertę. Tačiau šioji nepasiduoda nesipriešindama. Ji traukiasi į paskutinį įtvirtinimą: žmogaus veidą. Visiškai neatsitiktinai portretas yra ankstyvosios fotografijos šerdis. Nutolusių ar mirusių, mylėtų žmonių prisiminimo kultas – paskutinis kultinės vaizdo vertės prieglobstis. Efemeriškose ankstyvųjų fotografijų veidų išraiškose mums paskutinį kartą pamoja aura. Būtent ji suteikia jiems melancholiško ir su niekuo nepalyginamo grožio. Tačiau tose fotografijose, iš kurių pasitraukia žmogus, kultinę vertę nugali eksponuojamoji vertė. Konkretizuojant šį procesą, nepaprastą vaidmenį suvaidino Atget[6], amžių sandūroje ėmęsis fotografuoti tuščias Paryžiaus gatves. Labai taikliai apie jį pasakyta, kad gatves jis fotografavo tarsi nusikaltimo vietas. Jose irgi nebūna žmonių; fotografuojami įkalčiai. Atget nuotraukos tampa istorinio teismo proceso įrodymais. Tai yra slapta politinė jų reikšmė. Jos reikalauja tam

---

[□] Panašius samprotavimus kitu lygmeniu išdėsto Brechtas: „Jei meno kūrinio sąvoka nebedera daiktui, atsiradusiam kūrinį pavertus preke, ir jei nenorime, kad drauge būtų eliminuota ir šio daikto funkcija, privalome atsargiai ir rūpestingai, bet nesibaimindami, atmesti šią sąvoką. Daiktas turi pereiti šią fazę, ir ne kaip neįpareigojantį nukrypimą nuo tikrojo kelio, ir be jokių slaptų minčių; nes tai, kas jį ištinka, iš esmės pakeis ir ištrins jo praeitį tokiu mastu, kad tuomet, kai senoji sąvoka vėl bus imta vartoti – o ji bus imta vartoti, kodėl gi ne? – nebesužadins jokių kadaise jo paties apibūdinto daikto prisiminimų". (/*Bertolt*/ *Brecht*: Versuche 8–10 /Heft/ 3. Berlin 1931, p. 301/302; „Der Dreigroschenprozess").

tikros recepcijos; joms nebetinka laisva kontempliacija. Jos sujaudina žiūrovą; jis jaučia, kad, norint prie jų priartėti, reikia ieškoti kito kelio. Tuo pačiu metu iliustruoti žurnalai ima teikti šio kelio nuorodas – nesvarbu, klaidingas ar tikslias. Parašai po nuotraukomis pirmą kartą tampa privalomi. Visiškai aišku, kad jie labai skiriasi nuo paveikslų pavadinimų. Informacija, kurią gauna iliustruoto žurnalo skaitytojas iš iliustracijų parašų, veikiai darosi dar tikslesnė ir įtaigesnė filme, kur kiekvieno vaizdo suvokimą lemia visų prieš tai buvusių vaizdų seka.

VII

Visą devynioliktąjį šimtmetį vykęs tapybos ir fotografijos ginčas dėl meninės jų vertės šiandien atrodo esąs nevaisingas ir padrikas. Tačiau tai nesumažina jo reikšmės; priešingai, netgi ją pabrėžia. Iš tiesų šis ginčas išreiškė pasaulio istorijos lūžį, kurio dar nebuvo įsisąmoninę abu diskusijos partneriai. Kai techninio reprodukuojamumo amžius pašalino kultinį meno pamatą, jo autonomijos iliuzija užgeso amžinai. Tačiau dėl to atsiradęs meno funkcijos pakitimas liko už šimtmečio akiračio. Jos ilgokai nepastebėjo ir filmo atsiradimą, ir jo raidą išgyvenęs dvidešimtasis amžius.

Anksčiau dažnai ir bergždžiai kryžiuoti kardai dėl klausimo, ar fotografija esąs menas, bet nesumota paklausti: ar išradus fotografiją, nepakito viso meno pobūdis. Filmo teoretikai greitai perėmė tokią neapgalvotą klausinėjimo tvarką. Bet sunkumai, kuriuos tradicinei estetikai kėlė fotografija, buvo vaikų žaidimas palyginti su tais, kurie jos laukė susidūrus su filmu. Dėl to ankstyvosios filmo teorijos tokios grubios ir pritemptos. Pavyzdžiui, Abelis Gance'as filmą lygina su hieroglifais: „čia, dėl itin keisto sugrįžimo prie to, kas buvo, mes vėl patekome į egiptiečių išraiškos lygmenį... Vizualinė kalba dar nesubrendusi, nes mūsų akys dar nepriaugo ligi jos. Vis dar nepakanka pagarbos, vis dar per mažai *garbinama* tai, ką ji išreiškia"[□] Arba Séverin-Marsas[7] rašo: „Kokiam gi kitam menui skirtas... toks poetiškas ir kartu toks realus sapnas! Žiūrint iš šios pusės, filmas

---

[□] Abel Gance, l. c., p. 100/101.

taptų neprilygstama išraiškos priemone, ir jo oru kvėpuoti galėtų tik kilniausios mąstysenos žmonės tobuliausiais ir slapčiausiais savo gyvenimo akimirksniais"□ Savo ruožtu Alexandre'as Arnoux[8] baigia fantaziją apie nebylųjį filmą klausimu: „Ar visi drąsūs aprašymai, kuriais mes čia naudojomės, nekyla iš maldos apibrėžimo?"□□ Labai pamokoma stebėti, kaip troškimas pripažinti kiną „menu" verčia šiuos teoretikus be jokios atodairos priskirti jam kultinius elementus. O juk tuo metu, kai publikuotos šios spekuliacijos, jau buvo pasirodę tokie darbai kaip „L'Opinion publique"* ir „La ruée vers l'or"**. Tačiau tai nesutrukdė Abeliui Gance'ui lyginti filmo su hieroglifais, o Séverin-Marsui kalbėti apie jį tarsi apie Fra Angelico paveikslus. Būdinga, kad ir šiandien pirmiausia reakcingi autoriai filmo prasmės ieško ta pačia kryptimi – jei ne sakralybėje, tai bent antgamtyje. Komentuodamas Reinhardto[9] nufilmuotą „Vasarvidžio nakties sapną", Werfelis[10] teigia, kad sterilus išorinio pasaulio su jo gatvėmis, interjerais, stotimis, restoranais, automobiliais ir paplūdimiais kopijavimas, be jokio abejo, yra svarbiausia kliūtis, stovinti filmo kelyje į meno viešpatiją. „Filmas nėra dar suvokęs prasmės, tikrųjų savo išgalių... Tai yra, nepakartojamo sugebėjimo natūraliomis priemonėmis ir nepaprastu įtaigumu išreikšti tai, kas pasakiška, nepaprasta, antgamtiška".□□□

VIII

Teatro aktorius savo meninius sugebėjimus žiūrovams rodo pats, tuo tarpu kino aktoriaus sugebėjimus publikai pateikia aparatūra. Tai turi dvejopų pasekmių. Kino aktoriaus vaidybą publikai rodanti aparatūra neprivalo gerbti jo vaidybos kaip visumos. Kontroliuojama operatoriaus, ji nuolat reiškia savo nuomonę*** apie

---

□ cit. *Abel Gance*, l. c., p. 100.

□□ *Alexandre Arnoux:* Cinéma. Paris, 1929, p. 28.

* „Visuomenės nuomonė" (*pranc.*).

** „Aukso karštligė" (*pranc.*).

□□□ *Franz Werfel:* Ein Sommernachtstraum. Ein Film von Shakespeare und Reinhardt. „Neues Wiener Journal" cit. Lu, 15 novembre 1935.

*** *Stellung nehmen* – *vok. pažod.*: užimti padėtį; *perkelt.*: pareikšti nuomonę.

aktoriaus sugebėjimus. Iš skirtingų padėčių nufilmuotų vaizdų seka, sukomponuota montuotojo iš pateiktų epizodų, sudaro sumontuotą filmą. Tai apima ir tam tikrą judesių skaičių, kurie turi būti pripažinti kameros judesiais – nekalbant jau apie specialias padėtis, pavyzdžiui, stambų planą. Taigi aktoriaus vaidyba patiria nemažai optinių testų. Tai pirmasis padarinys aplinkybės, jog kino aktoriaus vaidyba rodoma su aparatūra. Antrasis padarinys yra tas, kad kino aktorius, žiūrovams savo vaidybą pristatantis ne pats, praranda teatro aktoriui suteiktą progą prisitaikyti prie publikos. Tad publikai tenka jokio asmeninio kontakto su aktoriumi neturinčio recenzento pozicija. *Publika įsijaučia į aktoriaus vaidybą tiek, kiek įsijaučia į aparatą. Ji užima aparato poziciją: ji tikrina.*[□] Tokioje situacijoje kultinės vertybės išryškėti negali.

IX

Filmui svarbu ne tai, kad aktorius vaidina ką nors kitą, bet kad jis prieš aparatūrą vaidina pats save. Vienas iš pirmųjų, pajutusių aktoriaus pasikeitimą dėl tokio tikrinimo būdo, buvo Pirandellas[11]. Pastabos, išdėstytos jo romane „Filmuojama", tik truputį nukenčia nuo to, kad čia aprašomos vien neigiamos pasekmės ir tik nebylus filmas. Mat garsinis filmas čia nieko iš esmės nepakeitė. Svarbiausia yra tai, kad vaidinama aparatūrai – o garsinio filmo atveju net dviem. „Kino aktorius", – rašo Pirandellas, – „jaučiasi tarsi ištremtas. Ištremtas ne tik iš scenos, bet ir pats iš savęs. Pajutus nepaaiškinamą tuštumą, jį apima miglotas nepasitenkinimas: jo kūnas pasidaro besvoris, išgaruoja, netenka realumo, gyvybės, balso ir

---

□ „Filmas ... suteikia (ar galėtų suteikti): naudingų ir detalių žmogiškų veiksmų paaiškinimų... Trūksta bet kokios charakterio motyvacijos; vidinis žmonių gyvenimas niekad nėra pagrindinė siužeto priežastis ir retai – svarbiausias jo rezultatas". (*Brecht*, l. c. p. 268). Tikrinamos srities išsiplėtimas, kurį kino aktoriui lemia aparatūra, atitinka nepaprastą tikrinamosios srities išsiplėtimą individo atžvilgiu – ekonominių aplinkybių padarinį. Kaskart vis svarbiau tikrinti, ar individas tinka darbui: čia lemia atskiros visų jo sugebėjimų iškarpos. Filmuojama ir tinkamumas tikrinamas specialistų komisijos akivaizdoje. Filmavimo studijoje operatorius stovi toje pačioje vietoje, kur, egzaminuojant kandidatus, stovi komisijos pirmininkas.

judesio garso, virsdamas nebyliu vaizdu, kuris akimirką švysteli ekrane ir vėl pranyksta tyloje... Publikos akivaizdoje su jo šešėliu žais aparatūra; o jis turi pasitenkinti vaidindamas prieš aparatūrą".□ Šią situaciją galima apibūdinti taip: pirmą kartą – ir tai padarė filmas – žmogus atsidūrė padėtyje, kai jis turi veikti visa savo asmenybe, bet išsižadėjęs auros. Mat aura priklausoma nuo jo Čia ir Dabar. Negalima padaryti jos atvaizdo. Aura, kuri scenoje plevena apie Makbetą, negali būti atskirta nuo tos auros, kurią gyva publika jaučia turint Makbetą vaidinantį aktorių. Studijinio filmavimo ypatybė yra ta, kad publiką pakeičia aparatūra. Tad aktoriaus aura išnyksta – o sulig ja ir vaidinamo personažo aura.

Nenuostabu, kad būtent dramaturgas Pirandellas, kalbėdamas apie filmą, nejučiomis paliečia ir visiems akivaizdžios teatro krizės priežastį. Kiekvienas nuodugnesnis tyrimas patvirtintų, kad nėra didesnės teatro pjesės priešybės nei beatodairiškai į techninį reprodukcijos procesą įtrauktas, ar net (kaip filmas) iš jos atsirandantis meno kūrinys. Žiūrovai jau seniai yra pripažinę, kad filmas „tuo paveikesnis, juo mažiau varžomas vaidybos"... 1932 metais Arnheimas[12] „naujausia tendencija" vadino „elgimąsi su aktoriumi kaip su rekvizitu, kuris pasirenkamas pagal savo bruožus ir... panaudojamas reikiamoje vietoje".□□ Su tuo

---

□ *Luigi Pirandello:* On tourne, cit. Léon Pierre-Quint: Signification du cinéma, in: L'art cinématographique II, l. c., p. 14/15.

□□ *Rudolf Arnheim:* Film als Kunst. Berlin 1932, p. 176/177. – Tam tikros lyg ir šalutinės detalės, kuriose filmo režisierius nutolsta nuo scenos praktikos, šiame kontekste tampa nepaprastai įdomios. Pavyzdžiui, bandymas leisti aktoriui vaidinti be grimo, kurį atlieka Dreyeris[13] savo „Žanoje d'Ark". Jis sugaišo kelis mėnesius, ieškodamas keturiasdešimties aktorių, kurie turėjo vaidinti Inkvizicijos tribunolo teisėjus. Šių aktorių paieškos prilygo sunkiai gaunamo rekvizito ieškojimui. Dreyeris iš visų jėgų stengėsi išvengti amžiaus, figūros, veido bruožų panašumo. (cf. *Maurice Schultz:* Le masquillage, in: L'art cinématographique VI. Paris, 1929, p. 65/66). Kai aktorius tampa rekvizitu, tai antra vertus, rekvizitas neretai tampa aktoriumi. Šiaip ar taip, nėra nieko neįprasto, kad filme rekvizitui skiriamas vaidmuo. Užuot iš nepaprasto pavyzdžių pertekliaus išgriebę pirmus pasitaikiusius, pagvildenkime vieną, ypač įtikinamai iliustruojantį padėtį. Scenoje tiksintis laikrodis tik trukdytų. Jo vaidmuo – matuoti laiką – čia neįmanomas. Net ir natūralistinėje pjesėje astronominis laikas kirstųsi su

glaudžiausiai susijęs kitas dalykas. *Scenoje aktorius persikūnija į savo vaidmenį. Kino aktorius dažnai neturi šios galimybės.* Jo vaidyba nėra vientisa; ji sudaryta iš įvairių epizodų. Taip atsitinka ne tik dėl atsitiktinių priežasčių – studijos nuomos, partnerių prieinamumo, dekoracijų ir t. t., bet ir dėl paprasčiausių aparatūros poreikių, kurie aktoriaus vaidinimą suskaido į virtinę montuotinų epizodų. Pirmiausia tai apšvietimas, kuris veiksmą, ekrane atrodantį vientisą ir greitą, verčia išdalyti į pavienius epizodus; studijoje pagal aplinkybes jie gali būti filmuojami valandų valandas, nekalbant jau apie akivaizdų montažą. Taip šuolis pro langą studijoje gali būti nufilmuotas kaip šuolis nuo pastolių, o nubėgimas, jei reikia, – filmuojamas lauke po kelių savaičių. Apskritai nesunku sugalvoti dar paradoksiškesnių atvejų. Tarkim, iš aktoriaus reikalaujama, kad pabeldus į duris, jis išsigąstų. Jei jo krūptelėjimas buvo nepatenkinamas, tuomet režisierius gali griebtis tokio triuko: kai aktorius vėl yra studijoje, liepti be jo žinios iššauti už jo nugaros. Aktoriaus išgąstis gali būti nufilmuotas ir įmontuotas į filmą. Niekas drastiškiau nepademonstruoja, kad menas pasitraukė iš „gražios regimybės" viešpatystės, ligi šiol laikytos vienintele vieta, kurioje jis gali tarpti.

X

Nemalonus aktoriaus nustebimas aparatūros akivaizdoje, kurį aprašo Pirandellas, nuo pat pradžių yra tos pačios prigimties kaip ir nustebimo žiūrint į savo atvaizdą veidrodyje jausmas. Tik dabar veidrodžio atspindį galima atskirti nuo žmogaus, galima trans-

---

scenos laiku. Šiame kontekste filmą nepaprastai gerai nusako tai, kad jis retkarčiais gali naudotis laikrodžio laiku. Šis pavyzdys geriau nei kiti parodo, kaip tam tikromis aplinkybėmis kiekvienas filmo rekvizitas gali įgyti lemiamą funkciją. Nuo čia tik vienas žingsnis ligi Pudovkino[14] teiginio, jog „aktoriaus vaidyba, siejama su kokiu nors objektu ir išplaukianti iš jo... yra vienas iš stipriausių kinematografinės išraiškos metodų". (*W. Pudovkin:* Filmregie und Filmmanuskript / [Bücher der Praxis, Bd. 5], Berlin, 1928, p. 126). Taigi filmas yra pirmoji meninė priemonė, kuri parodo, kaip materija žaidžia kartu su žmonėmis. Todėl jis gali būti puikus materialistinio vaizdavimo instrumentas.

portuoti. Kur jis transportuojamas? Publikai parodyti.[□] Kino aktorius nė vieną akimirką nepamiršta šio fakto. *Kino aktorius žino – nors jis ir stovi priešais aparatūrą, galiausiai jis turės reikalo su publika; su vartotojų, sudarančių rinką, publika.* Ši rinka, kuriai jis neriasi iš kailio, atiduoda ne tik savo darbo jėgą, bet širdį ir sielą, jai skirto darbo akimirksniu yra nepasiekiama – kaip ir fabrike gaminamai prekei. Ar ši aplinkybė neprisideda prie prislėgtos nuotaikos, prie naujosios baimės, kuri, anot Pirandello, apima aktorių aparatūros akivaizdoje? Į auros susitraukimą filmas atsako dirbtiniu būdu kurdamas „personality" už studijos ribų. Kino kapitalo skatinamas žvaigždžių kultas konservuoja vien netikrą asmenybės, kaip prekės, žavesį. Tol, kol muzikos užsakovas bus kino kapitalas, visas šiuolaikinis kinas neturės kitų revoliucinių nuopelnų, išskyrus tą, kad jis paskatino revoliucinę tradicinės meno sampratos kritiką. Mes neneigiame, jog kai kuriais atvejais šiuolaikinis kinas gali paskatinti revoliucinę visuomenės ir net nuosavybės santykių kritiką. Tačiau tai nėra šio – kaip ir Vakarų Europos kino produkcijos – tyrimo tikslas.

Kino, kaip ir sporto technikai būdinga, jog kiekvienas stebi jos laimėjimus kaip pusėtinas ekspertas. Reikia nors kartą pasiklausyti, kaip būrelis laikraščius pardavinėjančių vaikinų, atsirėmę į savo dviračius, diskutuoja apie paskutinių dviračių lenktynių rezultatus, ir šis faktas taps aiškus. Ne veltui laikraščių leidėjai ren-

---

[□] Konstatuotas eksponavimo būdo pakitimas, sąlygotas reprodukcijos technikos, pastebimas ir politikoje. Dabartinė buržuazinių demokratijų krizė apima valdančiųjų asmenų esminių eksponavimo sąlygų krizę. Demokratijos eksponuoja valdžios atstovus tiesiai ir asmeniškai prieš tautos atstovus. Jų publika yra parlamentas. Dėl įrašymo ir filmavimo technikos naujovių, dėl kurių kalbantis oratorius girdimas ir (greitai bus) matomas neribotam skaičiui žmonių, svarbiausia darosi politiko laikysena prieš įrašomąją aparatūrą. Tai ištuština parlamentus ir teatrus. Radijas ir filmas pakeičia ne tik profesionalaus aktoriaus funkcijas, bet ir funkciją tų, kurie – kaip antai valdžios pareigūnai – juose atstovauja patys save. Šių pakitimų kryptis, kad ir kokios būtų skirtingos užduotys, yra ta pati ir kino aktoriui, ir valdžios atstovui. Tam tikromis visuomenės gyvenimo sąlygomis jie stengiasi tobulinti patikrinamus ir netgi perimamus sugebėjimus. Viso to vaisus – nauja atranka, aparatūros atranka, kurią laimi žvaigždė ir diktatorius.

gia laikraščių pardavėjų dviračių lenktynes. Jos sukelia didelį dalyvių susidomėjimą, nes šio renginio laimėtojas iš pardavėjo gali tapti dviratininku. Taip, pavyzdžiui, kino kronika kiekvienam suteikia progą iš praeivio tapti filmo statistu. Pagal aplinkybes jis gali pakliūti net į meno kūrinį: prisiminkime kad ir Vertovo „Tris dainas apie Leniną" arba Iveno „Borinage"[15]. *Kiekvienas šiuolaikinis žmogus gali reikalauti būti nufilmuotas.* Šį reikalavimą geriausiai paaiškina žvilgsnis į istorinę dabartinės raštijos situaciją.

Ištisus šimtmečius raštijos situacija buvo tokia: nedideliam skaičiui rašto žmonių teko tūkstančius kartų daugiau skaitytojų. Pereito šimtmečio pabaigoje situacija pasikeitė. Plečiantis spaudai, kuri skaitytojams pasiūlydavo vis naujų politinių, religinių, mokslinių, profesinių, vietinių leidinių, vis didesnė skaitytojų dalis, iš pradžių tik progomis, virto rašytojais. Viskas prasidėjo nuo to, kad dienraščiai jiems atvėrė savo „laiškų dėžutes", ir šiandien susidarė tokia padėtis, kad vargu ar surasi nors vieną dirbantį europietį, kuris kada nors nebūtų turėjęs progos publikuoti komentarų apie savo darbą, skundo, reportažo ar ko nors panašaus. Taigi autoriaus ir publikos skirtybė pamažu praranda esminį pobūdį. Ji tampa funkcionaliu, kiekvienu atveju vis kitaip nustatomu skirtumu. Skaitytojas visuomet pasiruošęs tapti rašytoju. Kaip itin siauros srities specialistui, kuriuo jis norom nenorom turėjo tapti (net ir tuo atveju, jei jis tapo tik nesvarbaus aspekto specialistu), jam atsiveria kelias į autorystę. Sovietų Sąjungoje prabyla patsai darbas. Sugebėjimas papasakoti apie jį laikomas būtinu norint sėkmingai dirbti. Literatūrinių dalykų mokoma nebe specializuotai, o politechniškai; taip jie tampa visuotine nuosavybe.❑

❑ Privilegijuota šių technikų padėtis prarandama. Aldousas Huxley'is[16] rašo: „technikos pažanga virto vulgarumu techninė reprodukcija ir rotacinė spauda atvėrė galimybę be galo gausinti raštų ir atvaizdų. Visuotinis švietimas ir palyginti dideli uždarbiai sukūrė gausų visuomenės sluoksnį, kuris moka skaityti ir įperka literatūros ar dailės kūrinius. Atsirado didžiulė industrija, tenkinanti šiuos poreikius. Tačiau menininko talentas yra labai retas dalykas; taigi didžioji meninės produkcijos dalis visur ir visais laikais buvo menkavertė. Šiandien šlamštas sudaro didesnę procentinę visos meninės produkcijos dalį nei kada nors anksčiau truputis paprastos aritmetikos. Per praėjusį šimtmetį Vakarų Europos gyventojų skai-

Visa tai puikiausiai tinka ir filmui: permainos, literatūroje vykusios šimtmečius, čia įvyko per dešimtmetį. Kino praktikoje, pirmiausia Rusijoje, ši transformacija jau iš dalies yra tapusi realybe. Dalis rusiškų filmų aktorių nėra aktoriai mūsiška prasme, o žmonės, kurie vaidina *save* – daugiausia dirbančius. Vakarų Europoje kapitalistinis kino išnaudojimas draudžia svarstyti teisėtą šiuolaikinio žmogaus reikalavimą dėl jo reprodukavimo. Tokiomis aplinkybėmis kino industrija kaip įmanydama stengiasi sužadinti masių susidomėjimą iliuziškais spektakliais ir dviprasmėmis spekuliacijomis.

XI

Filmo, o ypač garsinio, statymas yra reginys, kurio anksčiau nebuvo galima net įsivaizduoti. Šiame procese nėra vietos, iš kurios į stebėtojo akiratį nepakliūtų pačiam vaidinimui nepriklausanti kamera, apšvietimo lempos, asistentų būstas ir t. t. (Išskyrus tą atvejį, kai jo vyzdžio pozicija sutampa su kameros.) Ypač dėl šios aplin-

---

čius padidėjo daugiau nei dvigubai. Tačiau literatūros ir meno medžiagos, mano manymu, padaugėjo mažų mažiausiai dvidešimt, o galbūt ir penkiasdešimt ar net šimtą kartų. Jei x milijonų gyventojų tenka n talentingų žmonių, tai 2x milijonų gyventojų teks 2n talentų. Dabar galima taip apibendrinti padėtį. Prieš šimtą metų būdavo išspausdinamas vienas literatūros ir dailės puslapis, dabar – dvidešimt, jei ne šimtas puslapių. Antra vertus, prieš šimtą metų buvo, sakykime, vienas talentingas menininkas, o šiandien vietoj jo yra du. Sutinku, jog visuotinis švietimas leidžia iškilti daugybei potencialių talentų, kurie anksčiau niekaip nebūtų galėję ugdyti savo gabumų. Tad tarkime... kad šiandien vietoj vieno anų laikų talentingo menininko yra trys ar keturi. Vis dėlto neabejotina, kad literatūrinės ir vizualinės medžiagos suvartojama kur kas daugiau, nei sukuria gabūs rašytojai ir dailininkai. Tą patį galima pasakyti ir apie garsinę medžiagą. Gerovė, gramofonas ir radijas sukūrė publiką, kurios garsinės medžiagos suvartojimas neatitinka gyventojų skaičiaus padidėjimo ir normalaus talentingų muzikų padaugėjimo. Vadinasi, visi menai, tiek absoliučiais, tiek lyginamaisiais skaičiais, šlamšto pagamina daugiau nei anksčiau; ir taip bus tol, kol pasaulis vartos tiek nežmoniškai daug literatūrinės, vizualinės ir garsinės medžiagos. (*Aldous Huxley:* Croisère d'hiver. Voyage en Amérique Centrale (1933) [Traduction de Jules Castier]. Paris, 1935, p. 273–275.) Šis samprotavimo būdas yra atvirai nepažangus.

kybės egzistuojantys scenos ir kino studijos aikštelės panašumai tampa paviršutiniški ir nereikšmingi. Teatras iš principo žino vietą, iš kurios įvykiai scenoje iš karto neatpažįstami kaip iliuzija. Filmo scenoje tokios vietos nėra. Iliuzinė filmo prigimtis yra antrojo laipsnio; ji yra monatažo padarinys. Tai reiškia: *kino studijoje aparatūra yra taip stipriai įsiskverbusi į tikrovę, kad neužterštas aparatūros svetimkūniais jos aspektas yra tam tikros procedūros vaisius, būtent filmavimo su specialia kamera ir nufilmuoto epizodo montavimo su kitais tos pat rūšies epizodais.* Beaparatis tikrovės aspektas čia tapo dirbtiniu, o betarpiškas tikrovės vaizdas – melsva gėlele technikos šalyje.

Ši padėtis, taip išsiskirianti teatro fone, dar reikšmingesnė darosi priešinama su tapybos situacija. Šioje vietoje turime paklausti: koks operatoriaus ir tapytojo santykis? Norėdami atsakyti, remkimės palyginimu su iš chirurgijos žinomu operatoriaus apibrėžimu. Chirurgas reprezentuoja vieną sistemos pusę, kurios priešingame poliuje yra magas. Magas gydo uždėdamas rankas ant ligonio. Jo metodas skiriasi nuo chirurgo gydymo – šis ligonį operuoja. Magas išlaiko natūralų atstumą tarp savęs ir paciento: teisingiau tariant, uždėdamas rankas jį truputį sumažina, o savo autoritetu jį smarkiai padidina. Chirurgas veikia priešingai: įsiskverbdamas į paciento kūną, jis smarkiai sumažina atstumą, o atsargiai judanti tarp paciento organų jo ranka tą artumą tik truputį padidina. Trumpai tariant: skirtingai nuo mago (jo bruožų dar turi bendrosios praktikos gydytojas), lemiamu akimirksniu chirurgas atsisako stotis prieš pacientą kaip žmogus prieš žmogų, bet imasi jį operuoti. – Mago ir chirurgo santykis yra toks kaip tapytojo ir operatoriaus. Savo darbuose tapytojas išlaiko natūralų atstumą nuo realybės, o kino operatorius giliai įsiskverbia į jos audinį.[◻] Jų

◻ Kino operatoriaus drąsą išties galima palyginti su operuojančio chirurgo drąsa. Tarp akrobatiškiausių techninių gestų Lucas Durtainas[17] mini tuos, „kuriuos turi atlikti chirurgai kai kurių sunkių operacijų metu. Pavyzdį galiu pateikti iš otorinolaringologijos...; turiu mintyje vadinamąją endonazalinę perspektyvinę procedūrą. Galiu taip pat paminėti akrobatiškus gerklų operacijos, atliekamos sekant atvirkščią laringoskopo vaizdą, triukus; galėčiau kalbėti ir apie laikrodininko darbą primenančią ausų chirur-

gaunami atvaizdai yra nepaprastai skirtingi. Tapytojo atvaizdas yra visuotinis, o chirurgo sukurtas atvaizdas – daugybė pagal naujus dėsnius surenkamų nuotrupų. *Tad realybės reprezentacija filme šiuolaikiniam žmogui yra nepalyginamai svarbesnė todėl, kad beaparatį tikrovės aspektą, kurio teisėtai reikalaujame iš meno kūrinio, laiduoja kaip tik intensyviausias aparatūros įsismelkimas į tikrovę.*

XII

Techninis meno kūrinio reprodukuojamumas pakeičia masės požiūrį į meną. Reakcingas požiūris, pavyzdžiui, į Picasso, virsta pažangiu – pavyzdžiui, į Chaplinq. Pažangiai pažiūrai būdingas tiesioginis ir intymus noro matyti, patirti ryšys su kvalifikuotu įvertinimu. Šis ryšys turi didelę visuomeninę reikšmę, nes juo mažesnė visuomeninė meno svarba, tuo labiau skiriasi kritinė ir besimėgaujanti žiūrovų laikysena. Tai įrodo tapybos pavyzdys: konvencionaliais kūriniais nekritiškai mėgaujamasi, o tikros naujovės kritikuojamos su pasišlykštėjimu. Kine kritinė ir besimėgaujanti publikos laikysena sutampa. Svarbiausia priežastis: kine, kaip niekur kitur, kiekvieno asmens reakcijos (kurių suma – masinė publikos reakcija) yra iš pat pradžių tiesiogiai sąlygotos masiškumo. Pasireikšdamos jos pačios save kontroliuoja. Čia vėl naudinga palyginti kiną su tapyba. Paveikslas visad siekė, kad jį apžiūrėtų vienas ar keli žmonės. Faktas, kad devynioliktajame amžiuje gausus žiūrovų būrys pradėjo vienu metu žiūrėti paveikslus, yra ankstyvas tapybos krizės simptomas; ji kilo ne tik dėl fotografijos, bet gana savarankiškai nuo jos – dėl kūrinių pretenzijos į masiškumą.

Tapyba paprasčiausiai nepajėgia pateikti objekto kolektyvinei recepcijai, kaip tai visuomet pajėgė architektūra, kadaise – epas, o dabar – filmas. Ir nors iš šios aplinkybės dar negalima daryti išvadų apie visuomeninį tapybos vaidmenį, tačiau ji tampa reikšmin-

---

giją. Kiek subtiliausios raumenų akrobatikos reikalaujama iš chirurgo, taisančio kūną arba gelbstinčio žmogų! Reikia tik prisiminti giedravalkio operaciją, kai sakytum ginčijasi plienas ir beveik skysti audiniai; svarbiausias minkštųjų audinių operacijas (laparotomiją)". (*Luc Durtain:* La technique et l'homme, in: Vendredi, 13 mars 1936 No. 19).

ga kliūtimi tuomet, kai susiklosčius ypatingoms aplinkybėms, tam tikru mastu prieš savo prigimtį tapyba tiesiogiai susiduria su masėmis. Bažnyčiose ir vienuolynuose Viduramžiais, o dvaruose – ligi aštuonioliktojo amžiaus pabaigos kolektyvinė paveikslų recepcija vyko ne vienu metu, o pamažu, tam tikra hierarchine tvarka. Kitokia dabartinė padėtis rodo ypatingą konfliktą, į kurį tapybą įvėlė techninis atvaizdo reprodukuojamumas. Nors ir buvo ketinama atverti galerijų, salonų duris, kad tapybos darbus galėtų pamatyti masės, tačiau neatsirado būdo, kuriuo jos būtų galėjusios pačios organizuoti ir kontroliuoti paveikslų recepciją.[❑] Todėl ta pati publika, pažangiai reaguojanti į groteskišką filmą, reakcingai pasitinka siurrealizmą.

XIII

Filmą apibūdina ne tik tai, kaip žmogus vaidina prieš kamerą, bet ir tai, kaip jos padedamas vaizduoja aplinką. Žvilgsnis į darbo psichologiją rodo, kad aparatūra gali tikrinti. Žvilgsnis į psichoanalizę atskleidžia kitą jos pusę. Filmas iš tiesų praturtino regimąjį mūsų suvokimą metodais, kuriuos iliustruoja Freudo teorija. Prieš penkiasdešimt metų kalbos riktas dažniausiai likdavo nepastebėtas. Tik labai retais atvejais jis atverdavo gelminę ligi tol paviršiumi slydusio pokalbio perspektyvą. Pasirodžius „Kasdienybės psichopatologijai", tai pasikeitė. Ši studija izoliavo ir analizuojamus padarė dalykus, kurie anksčiau plačioje suvokiamos informacijos srovėje praplaukdavo nepastebėti. Taip ir filmas sustiprino viso regimojo, o dabar jau ir girdimojo, pasaulio apercepciją. Kita šios padėties pusė yra faktas, kad filme rodomi veiksmai gali būti ana-

---

❑ Toks samprotavimo būdas gali pasirodyti negrabus; tačiau didis teoretikas Leonardas parodė, kad negrabūs samprotavimai savo laiku gali būti naudingi. Štai kaip Leonardas sulygina tapybą ir muziką: „Tapyba yra viršesnė už muziką todėl, kad, priešingai nei nelaimingoji muzika, ji nepasmerkta mirti, vos pašaukta gyventi... muzika, išnykstanti vos gimusi, neprilygsta tapybai, nes, atsiradus pokostui, tapyba tapo amžina". ([*Leonardo da Vinci:* Frammenti letterarii e filosofici] cit. Fernand Baldensperger: Le raffermissement des technique dans la littérature occidentale de 1840, in: Revue de Littérature Comparée XV/I, Paris, 1935, p. 79 [Anm. 1]).

lizuojami iš skirtingų taškų ir kur kas tiksliau, nei vaizduojami paveiksle ar scenoje. Palyginti su tapyba, nufilmuotas veiksmas lengviau pasiduoda analizei todėl, kad jis nepalyginti tiksliau perteikia situaciją. Lyginant su scena, filmo veiksmas izoliuotas ir todėl lengviau analizuojamas. Didžiausia šios aplinkybės reikšmė yra ta, kad ji skatina abipusį meno ir mokslo suartėjimą. Iš tiesų kartais sunku nustatyti, kuo labiau žavi tam tikros situacijos rėmuose nelyginant kūno raumuo išpreparuotas elgesys – menine verte ar nauda mokslui. *Viena iš revoliucinių kino meno funkcijų bus įrodyti anksčiau dažniausiai skirto meninio ar mokslinio fotografijos vartojimo tapatumą.*[◻]

Stambiu planu rodydamas mūsų daiktus, pabrėždamas paslėptas įprastinio mūsų rekvizito detales, genialiai fokusuotu objektyvu tirdamas banalias aplinkas, filmas mums, viena vertus, padeda geriau suvokti mūsų būtį valdančias būtinybes, o antra vertus, laiduoja plačią ir nelauktą veiksmų erdvę. Mums atrodė, kad esame beviltiškai užsklęsti kavinėse ir didmiesčių gatvėse, biuruose ir mebliuotuose kambariuose, stotyse ir fabrikuose, bet štai atėjo kinas ir dešimtadalio sekundės dinamitu išsprogdino šį pasaulinį kalėjimą, ir dabar mes galime ramiai ieškoti nuotykių tarp toli išsvaidytų jo nuolaužų. Stambus planas ištęsia erdvę, sulėtintas filmavimas – judesį. Kadro išdidinimas ne vien išryškina tai, kas šiaip neryškiai matoma; jis atskleidžia visiškai naujas struktūrines materijos formacijas. Taip sulėtintas kadras rodo ne vien žinomus judesių bruožus, bet ir atranda nežinomus aspektus, „kurie atrodo ne kaip sulėtinti greiti judesiai, bet kaip keistai sklendžian-

---

[◻] Paieškoję reikšmingą šios situacijos analogiją rastume Renesanse. Šios epochos tapyba yra menas, kurio neprilygstamas suklestėjimas ir reikšmė taip pat nemažai priklausė ir nuo daugelio naujųjų mokslų ar bent jau naujų mokslo duomenų integravimo. Ji naudojosi anatomijos ir perspektyvos, matematikos, meteorologijos ir chromatologijos mokslais. Valéry rašo: „Turbūt niekas nėra mums svetimesnis, nei keistas Leonardo reikalavimas, kuriam tapyba buvo galutinis pažinimo tikslas ir didžiausia jo demonstracija. Leonardas buvo įsitikinęs, kad tapyba reikalauja plataus išsilavinimo; ir jis pats nesibaimino teorinės analizės, kurios gelmė ir preciziškumas mus, dabartinius žmones, stulbina". (*Paul Valéry:* Pièces sur l'art, l. c., p. 191, „Autour de Corot".)

tys, plasnojantys, nežemiški."□ Taigi darosi aišku, jog kamerai atsiveria kita gamta nei akiai. Kita visų pirmiausia todėl, kad žmogaus sąmonės persmelktą erdvę pakeičia pasąmonės persmelkta erdvė. Net jei mes bendrais bruožais žinome, kaip eina žmogus, tai tikrai neįsivaizduojame, kokia yra jo kūno padėtis kurią nors sekundės dalį. Nors judesys siekiant žiebtuvėlio ar šaukšto mums įprastas, vargu ar žinome, kas iš tikrųjų atsitinka tarp rankos ir metalo, nekalbant jau apie tai, kaip tai įvairuoja keičiantis nuotaikoms. Čia su pagalbinėmis savo priemonėmis – nuleidimu ir pakėlimu, pertraukimu ir izoliavimu, ištęsimu ir pagreitinimu, padidinimu ir sumažinimu – įsikiša kamera. Tik ji supažindina mus su optine pasąmone, lygiai kaip per psichoanalizę pažinome instinktyvią pasąmonę.

XIV

Nuo seniausių laikų vienas iš svarbiausių meno uždavinių buvo sukelti paklausą, kuriai visiškai patenkinti laikas dar neatėjęs.□□

□ *Rudolf Arnheim* l. c., p. 138.

□□ „Meno kūrinys, – teigia André Bretonas, – vertingas tik tuomet, jei jame vibruoja ateities refleksai. „Iš tiesų kiekviena brandi meno forma yra trijų raidos linijų susikirtimo taške. Pirma, kiekvienai meno formai dirba technika. Dar prieš filmo pasirodymą būta fotografinių knygučių, kurių puslapius nykščiu greitai versdamas stebėtojas išvysdavo bokso ar teniso varžybas; taip pat būta turgaus automatų, kuriuose vaizdai keisdavosi sukant rankeną. – Antra, tam tikromis vystymosi stadijomis tradicinės meno formos įtemptai bando sukurti efektus, kurie vėliau natūraliai tampa naujomis meno formomis. Dar prieš išpopuliarėjant kinui dadaistai savo renginiais mėgino sujaudinti publiką taip, kaip vėliau natūraliai pavyko padaryti Chaplinui. Trečia, nežymios visuomeninės permainos dažnai paskatina palankius naujoms meno formoms recepcijos pakitimus. Kinui dar nesuradus savo žiūrovų, vadinamoje „kaizerio panoramoje" susirinkusiai publikai jau buvo rodomi judantys vaizdai. Žiūrovai rinkdavosi prie širmos su įtaisytais stereoskopais, po vieną kiekvienam lankytojui. Prieš šiuos stereoskopus automatiškai pasirodydavo vaizdas ir paskui užleisdavo vietą kitiems. Su panašiais prietaisais turėjo dirbti Edisonas, kai jis, dar prieš išrandant ekraną ir projekciją, negausiam būriui žiūrovų rodė pirmąjį filmą. Jie turėjo žiūrėti į aparatą, kuriame keitėsi vaizdai. – Beje, „Kaizerio panorama" ypač gerai demonstruoja šios raidos

Kiekvienos meno formos istorijoje esti kritiškų valandų, kai ji ieško efektų, kurie darosi įmanomi tik pasikeitus techniniams standartams, t. y. atsiradus naujai meno formai. Šiais vadinamaisiais nuopuolio laikais apsireiškusi meno ekstravagancija ir barbariškumas iš tikrųjų kyla iš didžiausio epochos galių centro. Paskutiniu metu tokių barbarybių apsčiai pažėrė dadaizmas. Jų impulsus galima suvokti tik dabar: *efektus, kurių publika dabar ieško kine, dadaizmas bandė sukurti tapybos (arba literatūros) priemonėmis.*

Kiekvienas iš tikro novatoriškas paklausos sukūrimas pranoksta savo tikslą. Dadaizmas tai sukūrė todėl, kad paaukojo filmui taip būdingas rinkos vertybes vardan svarbesnių ketinimų – nors visiškai aišku, kad čia aprašytu pavidalu pastarieji nebuvo jam žinomi. Dadaistams svarbi buvo ne tiek komercinė kūrinių vertė, kiek jų netinkamumas kontempliatyviam gilinimuisi. Šį netikimą jie mėgino įgyvendinti ir principiniu meninės medžiagos išniekinimu. Jų eilėraščiai yra „žodžių mišrainės", jie kupini nepadorių frazių ir visokiausio kalbos šlamšto. Tokie pat ir jų paveikslai su įmontuotomis sagomis ar bilietais. Šiomis ir panašiomis priemonėmis jie be atodairos naikino savo darbų aurą. Produkcijos priemonėmis savo darbams jie išdegino reprodukcijos ženklą. Apžiūrint Arpo paveikslą ar skaitant Augusto Strammo[18] eilėraštį neįmanoma susikaupti ir vertinti jo taip, kaip Deraino[19] paveikslo ar Rilkes laikų eilėraščio. Susikaupimo, kuris buržuazijai išsigimstant tapo asocialaus elgesio mokykla, priešybe tapo išsiblaškymas kaip socialinio elgesio būdas.[□] Meno kūrinį padarydamos skandalo centru, dadaistinės manifestacijos iš tikrųjų garantavo gerą prasiblaškymą. Jų kūriniai pirmiausia vykdė *šį* reikalavimą: piktinti viešąją nuomonę.

---

dialektiką. Pirmiau nei filmas vaizdų stebėjimą pavertė kolektyviniu reiškiniu, individualiai juos stebėti per stereoskopą šiose greit iš mados išėjusiose įstaigose imta taip pat intensyviai, kaip kadaise žynys celėje stebėdavo dievybės statulą.

[□] Teologinis šio susikaupimo provaizdis yra vienybėje su savo Dievu esanti sąmonė. Buržuazijos klestėjimo laikais ši sąmonė leido išsilaisvinti iš Bažnyčios globos. Buržuazijos žlugimo laikais ji turėjo atsižvelgti į slaptą tendenciją vengti bendruomenės reikalams naudoti jėgas, atsirandančias iš individo bendravimo su Dievu.

Dadaistai meno kūrinį iš viliojančios regimybės ar įtikinančios garsinės struktūros pavertė šoviniu, lekiančiu į žiūrovą. Jis įgavo taktilinę kokybę. Taip buvo padidinta filmo paklausa, nes išblaškantis jo elementas visų pirma yra taktilinis, teisingiau – pagrįstas nuolatiniu žiūrovų bombardavimu veiksmo vietų ir planų kaita. Palyginkime ekraną, kuriame rodomas filmas, ir drobę, kurioje nupieštas paveikslas. Pastaroji kviečia žiūrovą kontempliuoti, jos akivaizdoje jis gali atsiduoti laisvai asociacijų tėkmei. Žiūrėdamas filmą, jis to daryti negali. Vos tik suvokė regimą vaizdą, šis jau pasikeitęs. Jis negali būti užfiksuotas. Duhamelis, nekenčiantis filmo ir nieko nenutuokiantis apie jo reikšmę, tačiau šį tą apie jo struktūrą, šią aplinkybę apibūdina žodžiais: „aš jau nebegaliu galvoti apie tai, apie ką noriu. Mano minčių vietą užėmė judantys paveikslėliai".[❑] Iš tikrųjų šiuos vaizdus stebinčio žmogaus asociacijos bus tuojau pertrauktos jų kaitos. Tuo remiasi šokiruojantis filmo poveikis, kuriam, kaip ir kiekvienam šokui, galima pasipriešinti didesniu šaltakraujiškumu.[❑❑] *Fizinį šoko poveikį, dadaistų tarsi įpakuotą į moralinį šoką, dėl techninės savo struktūros filmas išvilko iš šio įpakavimo.*[❑❑❑]

XV

Masė yra matrica, kuri šiais laikais visus tradicinius elgesio su meno kūriniais būdus pagimdo iš naujo. Kiekybė virto kokybe: *smar-*

❑ *Georges Duhamel:* Scènes de la vie future. 2e éd., Paris 1930, p. 52.

❑❑ Filmas yra meno forma, kuri atitinka pavojingesnį šiuolaikinio žmogaus gyvenimą. Poreikis patirti šoką išreiškia žmogaus prisitaikymą prie gresiančių pavojų. Filmas atitinka didelius apercepcijos aparato pakitimus, kuriuos privačiame gyvenime didmiesčio gatvėse patiria kiekvienas praeivis, o istoriniu lygmeniu – kiekvienas dabartinis pilietis.

❑❑❑ Filmas gerai paaiškina ne tik dadaizmą, bet ir kubizmą bei futurizmą. Abi mokyklos pasirodo esančios netobuli meno mėginimai atsiliepti į tikrovės persmelkimą aparatūra. Skirtingai nuo filmo, jos bandė tai padaryti ne panaudodamos aparatūrą tikrovei vaizduoti, bet savitai sulydydamos vaizduojamą realybę ir aparatūrą. Kubizmui lemiama yra šios optika paremtos aparatūros konstrukcijos nuojauta; futurizmui – greitai sukamoje filmo juostelėje kuriamų aparatūros efektų nuojauta.

kiai padidėjusios dalyvių masės sąlygojo dalyvavimo būdo permainas. Stebėtojas neturi suglumti dėl to, kad šis dalyvavimas iš pradžių pasirodė diskredituotu pavidalu. Tačiau netrūksta ir tokių, kurie aistringai laikosi būtent šios paviršutiniškos reiškinio pusės. Radikaliausias iš jų buvo Duhamelis. Atgrasiausias jam yra dalyvavimo pobūdis, kurio filmas reikalauja iš masių. Jis vadina filmą „helotų pramoga, neišsilavinusių, pasigailėtinų, savo rūpesčių nukamuotų padarų prasiblaškymu... Tai spektaklis, kuris nereikalauja susikaupti, gebėti mąstyti... širdyse neuždega jokios liepsnos ir nežadina jokios vilties, išskyrus juokingą viltelę – tapti „žvaigžde" Los Andžele".[□] Matome, kad iš esmės tai senas skundas, jog masės ieškančios pramogų, o menas iš stebėtojo reikalaująs susikaupimo. Tai jau tapo banalybe. Bet lieka klausimas, ar ji yra tinkama filmui tirti. Čia būtina pažvelgti iš arčiau: pramoga ir susikaupimas sudaro priešybę, kurią galima suformuluoti taip: susikaupęs prieš meno kūrinį žmogus į jį panyra; jis įžengia į kūrinį nelyginant toje legendoje apie kinų tapytoją, kuris pažvelgė į tobulą savo paveikslą. Tuo tarpu išsiblaškiusi masė vaizdą panardina savyje. Tai akivaizdžiausiai įrodo statiniai. Architektūra visados buvo prototipas meno, kurio recepcija esti išsiblaškiusi ir kolektyvi. Jos recepcijos dėsniai labiausiai pamokomi.

Statiniai yra žmogaus palydovai nuo neatmenamų laikų. Daug meno formų atsirado ir vėl išnyko. Tragedija atsiranda su graikais, su jais ir užgęsta; o po ilgų šimtmečių ji atgaivinama pagal „taisykles". Epas, kuris kuriamas tautų jaunystėje, Europoje išnyksta baigiantis Renesansui. Tapyba ant lentų yra Viduramžių išradimas, ir niekas jai negali garantuoti amžinybės. Tačiau žmonių poveikis turėti pastogę yra nuolatinis. Architektūra niekad nebuvo be darbo. Jos istorija senesnė nei bet kurio kito meno, o jos įtaką reikia prisiminti kiekvieną kartą, norint suprasti masių santykį su meno kūriniu. Statiniai recipuojami dviem būdais: jais naudojantis ir juos apžiūrint, arba, geriau pasakius, – taktiliškai ir optiškai. Tokios recepcijos negalima suvokti kaip susikaupimo, įprasto turistams žymaus statinio akivaizdoje. Optinės jos pusės kontemplia-

[□] *Duhamel,* l. c., p. 58.

cija neturi taktilinės priešybės. Taktilinė recepcija vyksta ne tiek dėmesio sukaupimo, kiek pripratimo būdu. Architektūrai pripratimas lemia net ir optinę recepciją. Tam tikromis aplinkybėmis iš archtektūros kylantis recepcijos būdas turi netgi kanoninę vertę. Mat *užduočių, istorijos lūžio laikais iškylančių žmogaus percepcijos aparatui, negalima išspręsti vien optikos, tai yra kontempliacijos būdu. Jos įveikiamos tik taktiline recepcija, tik laipsnišku pripratimu.*

Priprasti gali ir išsiblaškęs žmogus. Negana to, išsiblaškėlis tam tikras užduotis įveikia tik tuomet, kai jos tampa įpročiu. Meno teikiamu išsiblaškymu slaptai tikrinama, ar nauji apercepcijai iškilę uždaviniai išsprendžiami. O kadangi individas gali susigundyti šių užduočių vengti, menas imsis pačių sunkiausių ir reikšmingiausių uždavinių ten, kur įmanoma mobilizuoti mases. Šiandien tai vyksta filme. *Filmas yra visose meno srityse vis labiau pastebimos recepcijos išsiblaškius (kuri liudija giliausius apercepcijos pakitimus) pratybų įrankis.* Šiai recepcijos formai palankus šokiruojantis filmo poveikis. Filmas pašalina kultinę vertę ne tik tuo, kad jis verčia publiką užimti kritiko poziciją, bet ir tuo, kad kine ši pozicija nereikalauja dėmesio. Publika yra išsiblaškiusi egzaminuotoja.

Baigiamasis žodis

Didėjanti dabartinio žmogaus proletarizacija ir spartėjantis masių formavimasis yra dvi to paties proceso pusės. Fašizmas bando suorganizuoti naujai atsiradusias proletarizuotas mases, neliesdamas nuosavybės santykių, kuriuos panaikinti jos siekia. Fašizmas ieško pasisekimo ne suteikdamas masėms jų teises, bet leisdamas joms reikštis.[□] Masės turi teisę pakeisti nuosavybės santykius; fašizmas

---

□ Čia svarbi viena techninė aplinkybė – ypač turint galvoje savaitines kino kronikas, kurių propagandinės vertės sumenkinti neįmanoma. *Masinei reprodukcijai ypač palanki masių reprodukcija.* Didžiulėse šventinėse eitynėse, milžiniškose demonstracijose, masiniuose renginiuose ir kare (visi šie įvykiai mūsų laikais filmuojami) masė pažvelgia sau į veidą. Šis procesas, kurio reikšmės pabrėžti nereikia, glaudžiausiai susijęs su reprodukuojamosios ir įrašymo technikos vystymusi. Masinį judėjimą aparatūra paprastai regi aiškiau nei akis. Šimtatūkstantinę minią lengviausia sutalpinti

siekia masių *išraiškos*, ir taip konservuoja nuosavybės santykius. *Logiškas fašizmo padarinys – politinio gyvenimo estetizavimas.* Masių išprievartavimą, parklupdžius jas fiurerio kultu, atitinka aparatūros išprievartavimas – jos vartojimas kultinėms vertėms kurti.

Visos pastangos estetizuoti politiką pasiekia viršūnę viename taške. Tai yra karas. Tik karas suteikia dideliam masių sąjūdžiui tikslą – išsaugoti tradicinius nuosavybės santykius. Taip padėtis apibrėžiama politiniu požiūriu. Techniniu požiūriu ji apibrėžiama šitaip: tik karas leidžia mobilizuoti visas technines dabarties priemones nuosavybės santykiams išsaugoti. Savaime suprantama, kad fašistinė karo apoteozė *šį* argumentą nutyli. O vis dėlto naudinga atkreipti į ją dėmesį. Marinetti'o[20] manifeste kolonijinio Etiopijos karo proga sakoma: „Jau dvidešimt septynerius metus mes, futuristai, priešinamės tam, kad karas būtų vadinamas antiestetišku... Todėl tvirtai teigiame: ...Karas gražus, nes dujokaukės, baisingi megafonai, liepsnosvaidžiai ir tanketės įtvirtina žmogaus valdžią pavergtai mašinai. Karas gražus, nes jis pradeda išsvajotą žmogaus kūno metalizaciją. Karas gražus, nes žydinčią pievą jis papuošia ugninėmis kulkosvaidžių orchidėjomis. Karas gražus, nes jis rašo simfoniją iš susišaudymo, kanonados, ugnies nutraukimo, odekolono ir puvėsių kvapų mišinio. Karas gražus, nes jis kuria naują architektūrą iš sunkiųjų tankų, geometriškai išsidėsčiusių eskadrilių, degančių kaimų dūmų spiralių, ir dar iš daug ko kito... Futurizmo poetai ir rašytojai... prisiminkite šiuos karo estetikos principus, kad jie nušviestų... jūsų kovą dėl naujos poezijos ir naujo plastinio meno!"[◘] Teigiamas šio manifesto bruožas – aiškumas. Jo formuluotės vertos, kad jas perimtų dialektikas. Jis taip suvoktų dabartinio karo estetiką: jei natūralų naudojimąsi gamybinėmis jėgomis blokuoja nuosavybės sistema, tai technikos priemonių, tempo ir energijos šaltinių augimas verčia ieškoti būdų, kaip visa tai nenatūraliai suvartoti kare. Karo destruktyvumas –

į kadrą iš paukščio skrydžio perspektyvos. Ir nors ji prieinama tiek žmogaus akiai, tiek aparatūrai, akimi pamatyto vaizdo negalima išdidinti kaip filmo kadro. Tai reiškia, kad masių judėjimas, taip pat ir karas, yra ypač palanki aparatūrai žmonių veiklos forma.

◘ Cit. La Stampa Torino.

tai įrodymas, jog visuomenė dar nėra pakankamai subrendusi, kad galėtų techniką paversti savo organu, ir jog technika dar nepakankamai ištobulinta, kad galėtų suvaldyti pirmykštes visuomenės galias. Siaubingiausi imperialistinio karo bruožai yra nulemti neatitikimo tarp galingų gamybos priemonių ir nepakankamo jų panaudojimo gamybos procese (kitaip tariant, bedarbystės ir rinkų trūkumo). *Imperialistinis karas – tai sukilimas technikos, kuri „žmogiškoje medžiagoje" stengiasi tenkinti reikalavimus, visuomenės valia nepatenkintus natūralioje medžiagoje.* Užuot kasusi drėkinimo kanalus, visuomenė kreipia žmonių srautą apkasų vagon, užuot iš lėktuvų sėjusi grūdus, ji ant miestų sėja bombas, o cheminis karas yra tik dar vienas naujas būdas aurai sunaikinti.

„Fiat ars – pereat mundus"*, sako fašizmas, ir – kaip prisipažįsta Marinetti's – iš karo laukia, kad menas patenkintų technikos pakeistus pojūčius. Akivaizdu, kad tai yra *l'art pour l'art* tobulumo viršūnė. Žmonija, Homero laikais buvusi Olimpo dievų stebėjimo objektas, dabar stebi pati save. Jos susvetimėjimas pasiekė tokį laipsnį, kad ji gali išgyventi savo pačios sunaikinimą kaip aukščiausios rūšies estetinį malonumą. *Tokie yra fašizmo vykdomo politikos estetizavimo padariniai. Komunizmas jam atsako politizuodamas meną.*

---

* Tegyvuoja menas – težūna pasaulis. *(Lot.)*

PARYŽIUS, DEVYNIOLIKTOJO AMŽIAUS SOSTINĖ

Vandenys melsvi, o augalai rožinės spalvos;
vakaras malonus pažiūrėti;
žmonės eina pasivaikščioti. Eina didelės ponios;
Už jų eina mažos poniutės.

NGUYEN-TRONG-HIEP: Paris, capitale de la France* (1897)

I. Fourier, arba pasažai

De ces palais les colonnes magiques
A l'amateur montrent de toutes parts
Dans les objets, qu'étalent leurs portiques
Que l'industrie est rivale des arts.

Noveaux tableaux de Paris** (1828)

Dauguma Paryžiaus pasažų buvo pastatyti po 1822 metų per pusantro dešimtmečio. Pirmoji jų atsiradimo priežastis buvo tekstilės prekybos bumas. Ima rastis „magasins de nouveaute"*** pirmosios įstaigos, turėjusios didesnes prekių atsargas, universalinių parduotuvių pirmtakės. Apie tuos laikus Balzacas rašė: „Le grand poéme de l'étalange chante ses strophes de couleur depuis la Madeleine jusqu'à la porte Saint-Dénis"****. Pasažai yra prabangos

---

* Paryžius, Prancūzijos sostinė. *(Pranc.)*

** Žvelgdamas į rūmus stebuklingomis kolonomis,
į portikus puošiančius daiktus
Mėgėjas pastebės,
Kad pramonė yra menų varžovė.
Naujieji Paryžiaus paveikslai. *(Pranc.)*

*** Madingų prekių parduotuvės *(pranc.)*.

**** „Nuo Magdalenos bažnyčios iki pat Sen Deni vartų skamba spalvingi didžiosios prekystalių giesmės posmai". *(Pranc.)*

prekių centrai. Jų interjerais menas stoja tarnauti prekybininkui. Amžininkai jais be perstojo stebisi. Ilgą laiką jie yra užsieniečių traukos centras. „Iliustruotas Paryžiaus gidas" sako: „Šie pasažai, neseni industrinės prabangos išradimai, yra marmuru grįstos ir stikliniais stogais dengtos promenados palei namų blokus, kurių savininkai ryžosi griebtis tokios išmonės. Abiejose šių iš viršaus apšviestų promenadų pusėse įsikūrusios elegantiškiausios parduotuvės, tad toks pasažas yra nelyginant mažas miestas ar net pasaulis". Pasažuose buvo įrengti pirmieji dujiniai žibintai.

Antroji pasažų statybos priežastis – metalinių konstrukcijų atsiradimas. Imperija traktavo šią techniką kaip indėlį į statybos meno atnaujinimą graikišku stiliumi. Architektūros teoretikas Bötticheris[1] išreiškia visuotinį įsitikinimą, teigdamas, jog „atsižvelgiant į meninę naujosios sistemos formą", įsigalėti turėtų „heleniškasis formalus principas". Ampiras yra revoliucinio terorizmo, kuriam valstybė yra savaiminis tikslas, stilius. Kaip Napoleonas nesuvokė funkcinės valstybės kaip buržuazijos viešpatavimo įrankio prigimties, taip ir jo laikų statybininkai nesuvokė funkcinės geležies prigimties, sulig kuria architektūroje įsiviešpatauja konstrukcinis principas. Jų santvaros imituoja Pompėjos kolonas, fabrikai – gyvenamuosius namus; taip vėliau pirmosios geležinkelio stotys panėšės į vasarnamius. „Konstrukcija ima vaidinti pasąmonės vaidmenį". Tačiau pradedama pripažinti revoliucinių karų metu atsiradusi inžinieriaus sąvoka, ir įsiliepsnoja kovos tarp konstruktoriaus ir dekoratoriaus, tarp „Ecole Polytechnique"* ir „Ecole des Beaux-Arts"**.

Geležis – pirmoji architektūros istorijoje dirbtinė statybos medžiaga. Jos raida per šimtmetį pagreitėjo. Lemiamas postūmis įvyko tuomet, kai paaiškėjo, jog lokomotyvas, su kuriuo eksperimentuota nuo pat trečiojo dešimtmečio pabaigos, gali važinėti tik geležiniais bėgiais. Bėgis tampa pirmąja surenkama geležine detale, santvaros pirmtaku. Iš geležies vengta statyti gyvenamuosius namus, ji vartota pasažams, parodų salėms, tranzito stotims staty-

---

* Politechnikos mokykla *(pranc.)*.

** Dailės mokykla *(pranc.)*.

ti. Tuo pat metu architektūroje vis plačiau imamas naudoti stiklas. Intensyvesnio stiklo pritaikymo statyboje visuomeninės sąlygos atsiranda tik po šimto metų. Dar Scheerbarto „Stiklo architektūroje" (1914) jis pasirodo utopiniuose kontekstuose.

Chaque époque rêve la suivante.

MICHELET: Avenir! Avenir!*

Naujų gamybos priemonių, iš pradžių valdomų senųjų (Marxas), formą kolektyvinėje sąmonėje atitinka vaizdiniai, kuriuose nauja susimaišę su sena. Šie vaizdiniai yra svajonės, kuriose kolektyvas bando panaikinti ir perkeisti *(verklären)* visuomeninio produkto netobulumą bei visuomeninės gamybos tvarkos trūkumus. Šiose svajonėse, be kita ko, išryškėja siekimas atsiriboti nuo pasenusių dalykų – tai yra nuo netolimos praeities. Naujovių sužadintą vaizduotę šios tendencijos nukreipia atgal, į tolimiausią praeitį. Sapne, kuriame kiekviena epocha mato po jos einančiąją, pastaroji pasirodo sumišusi su priešistorės – tai yra beklasės visuomenės – elementais. Kolektyvo pasąmonėje glūdinti jos patirtis, susimaišiusi su naujovėmis, sukuria utopiją, kuri palieka pėdsakus tūkstančiuose gyvenimo konfigūracijų – nuo ilgaamžių pastatų ligi trumpalaikių madų.

Ši situacija atpažįstama Fourier[2] utopijoje. Vidinis jos akstinas yra mašinų pasirodymas. Tačiau jo aprašymuose apie tai tiesiogiai nekalbama; jie atsiranda kaip reakcija į prekybos ir prekybininkų skatinamą nemoralumą. Fourier *phalanstère*** turėtų sugrąžinti sąlygas, kuriose dorovė nereikalinga. Itin komplikuota jos organizacija panaši į mašinos sandarą. Susiraizgiusios *passions*, paini *passions mecanistes* ir *passion cabaliste**** sąveika – tai primityvios psichologinės mašinos sandaros analogijos. Ši žmogiška mašina pagamina pasakų šalį, senovinį troškimų simbolį, kuriam Fourier utopija įkvėpė naują gyvybę.

---

* Kiekviena epocha sapnuoja būsimą [epochą].
MICHELET: Ateitis! Ateitis! *(Pranc.)*

** falansteris, kolektyvinio darbo bendruomenė Fourier raštuose *(pranc.)*.

*** Pasijos, mechaninės pasijos ir kabalistinė pasija. *(Pranc.)*

Pasažus Fourier laikė architektūriniu *phalanstère* kanonu. Būtina atkreipti dėmesį į Fourier atliktą reakcingą jų paskirties modifikaciją: nors iš pradžių pasažai tarnavo verslo tikslams, jo planuose jie tampa gyvenamaisiais namais. *Phalanstère* virsta pasažų miestu. Griežtų ampiro formų pasaulyje Fourier įkuria spalvotą bydermajerio idilę. Kad ir blukdamas, jos spindesys išlieka ligi Zola laikų. „Thérèse Raquin"* atsisveikinęs su pasažais, jis pasinaudoja Fourier idėjomis knygoje „Travail"**. – Marxas gynė Fourier nuo Carlo Grüno[3], iškeldamas „didingą žmogaus viziją". Jis taip pat atkreipė dėmesį į Fourier humorą. Iš tiesų, „Levanoje" Jeanas Paulis[4] yra lygiai taip pat susijęs su Fourier–pedagogu, kaip „Stiklo architektūroje" Scheerbartas – su Fourier–utopistu.

II. Daguerre'as, arba panoramos

Soleil, prends garde à toi!

A. J. WIERTZ: Oeuvres littéraires (Paris, 1870)***

Architektūra ima peraugti meną atsiradus metalinėms konstrukcijoms, o tapyba pradeda jį pranokti atsiradus panoramoms. Panoramų kūrimo viršūnė sutampa su pasažų atsiradimu. Nuolat stengtasi techniniais triukais pasiekti, kad panoramos tobulai pamėgdžiotų gamtą. Bandyta vaizduoti paros laiko permainas kraštovaizdyje, mėnulio patekėjimą, krioklių šniokštimą. Davidas[6] patarė savo mokiniams panoramas piešti iš natūros. Besistengdamos sukurti apgaulingus gamtą imituojančius pokyčius, panoramos kreipia mūsų žvilgsnius anapus fotografijos: filmo ir garsinio filmo link.

Panoramų amžininkė yra panoraminė literatūra. Tai „Le livre des Cent-et-Un", „Les Français peints par eux-mêmes", „Le diable à Paris", „La grande ville".**** Šiomis knygomis ruošiama dir-

---

* „Teresė Raken" *(Pranc.)*

** „Darbas". *(Pranc.)*

*** Saugokis, saule! *A. J. Wiertzas*[5]: Literatūriniai raštai (Paryžius, 1870). *(Pranc.)*

**** „Šimtas vieno knyga", „Prancūzai apie pačius save", „Velnias Paryžiuje", „Didelis miestas" *(pranc.)*.

va kolektyvinei literatūros kūrybai, kurią ketvirtajame dešimtmetyje Girardinas[7] įteisino feljetono žanru. Jos sudarytos iš atskirų skečų: anekdotiška forma atitinka pirmąjį plastinį panoramos planą, o informacinis pagrindas – tapytą jos foną. Ši literatūra panoramiška ir visuomenine prasme. Čia darbininkas paskutinį sykį pasirodo atskirai nuo savo klasės, kaip idilės stafažas.

Meno ir technikos santykių pakitimą skelbianti panorama drauge yra ir naujo gyvenimo pojūčio išraiška. Miestiečiai, kurie politiškai pranašesni už kaimiečius – tai daugybę kartų išryškėja šiame šimtmetyje – bando atvesti kaimą į miestą. Panoramose miestas prasiplečia ir tampa kraštovaizdžiu. Subtilesniu būdu tai atsitinka *flâneur*. Daguerre'as[8] yra panoramų tapytojo Prévosto, kurio studija buvo įsikūrusi „Panoramų" pasaže, mokinys. Prévosto ir Daguerre'o panoramų aprašymas. 1839 metais Daguerre'o panorama sudega. Tais pačiais metais jis paskelbia išradęs dagerotipą.

Arago[9] fotografiją pristato parlamente. Jis nurodo jos vietą technikos istorijoje ir išpranašauja mokslinį pritaikymą. Tuo tarpu menininkai pradeda ginčyti meninę jos vertę. Fotografija sunaikina gausų portretinių miniatiūrų tapytojų luomą. Tai atsitinka ne tik dėl ekonominių priežasčių. Ankstyvoji fotografija buvo meniškai pranašesnė už miniatiūrą. Techninė to priežastis – ilgas ekspozicijos laikas, reikalaujantis didžiausio portretuojamojo susikaupimo. O socialinis pagrindas yra tas, kad pirmieji fotografai, kaip ir didžiuma pirmųjų jų klientų, priklausė avangardui. Nadaras[10] pranašesnis už savo kolegas, pavyzdžiui, tuo, kad sumanė nufotografuoti Paryžiaus kanalizacijos sistemą. Taip iš objektyvo pirmą sykį buvo pareikalauta atradimų. Jo reikšmė tampa tuo didesnė, juo įtartinesnis naujos techninės ir visuomeninės tikrovės akivaizdoje pasirodo subjektyvus tapybinės ir grafinės informacijos elementas.

1855 metų Pasaulinėje parodoje pirmą kartą surengiama speciali „Fotografijos" ekspozicija. Tais pačiais metais Wiertzas paskelbia didelį straipsnį, kuriame fotografijai skiria užduotį – filosofiškai išprusinti tapybą. Prusinimą jis, taip bent rodo jo paties paveikslai, suprato kaip politinį. Taigi Wiertzą galima būtų vadinti pirmuoju, kuris pareikalavo (jei ne numatė) fotografinių montažų vartojimo agitacijai. Dėl transporto intensyvėjimo mažėja in-

formacinė tapybos reikšmė. Atsiliepdama į fotografijos naujoves, ji pradeda pabrėžti spalvotus paveikslų elementus. Kai impresionizmas užleidžia vietą kubizmui, tapyba atranda naujų sričių, į kurias fotografija tuo tarpu patekti negali. Savo ruožtu fotografija nuo šimtmečio vidurio nepaprastai išplėtė prekinio ūkio apimtį, rinkai neribotais kiekiais pasiūliusi figūras, kraštovaizdžius, įvykius, kurių ligi šiol visai nebuvo galima realizuoti arba, kaip paveikslą – tik vienam klientui. Kad didėtų apyvarta, fotografija ėmėsi atnaujinti objektus, koja kojon su mada keisdama fotografavimo techniką. Tai lėmė vėlesnę jos istoriją.

III. Grandville'is, arba Pasaulinės parodos

Qui, quand le monde entier, de Paris jusqu'en Chine,
O divin Saint-Simon, sera dans ta doctrine,
L'âge d'or doit renaître avec tout son éclat,
Les fleuves rouleront du thé, du chocolat;
Les mountons tout rôtis bondiront dans la plaine,
Et les brochets au bleu nageront dans la Seine;
Les épinards viendront au monde fricassés,
Avec des croûtons frits tout au tour concassés.
Les arbres produiront des pommes en compotes
Et l'on moissonnera des cerricks et des bottes;
Il neigera du vin, il pleuvera des poulets,
Et du ciel les canards tomberont aux navets.

LANGLÉ ET VANDERBUSCH: Louis et le Saint-Simonien (1832)*

---

* Kai visas pasaulis nuo Paryžiaus lig Kinijos,
O dieviškas Saint-Simonai, paklus tavo mokymui,
Aukso amžius atgims visu spindesiu,
Tekės arbatos, šokolado upės,
Po pievą bėgios kepti ėriukai,
Troškintos lydekos nardys Senoje;
Špinatai rasis jau paruošti,
Lėkštėje apibarstyti skrebučiais.
Ant medžių noks obuolienė,
Raškysim vyšnias, daržovių ryšulėlius;
Snigs vynu, lis keptais viščiukais,
O iš dangaus į ropes kris antys.

LANGLE ir VANDERBUSCHAS[11]: Lui ir sen simonietis *(pranc.)*.

Pasaulinės parodos yra šventosios prekių garbinimo vietos. „L'Europe s'est déplacé pour voir des marchandises"*, 1855 metais sakė Taine'as[12]. Pasaulinių parodų pirmtakės yra nacionalinės pramonės parodos. Pirmoji įvyko 1798 metais Marso lauke. Ji kyla iš noro „suteikti pramogą darbininkų klasei ir tampa jos emancipacijos švente". Darbininkija kaip pirkėjas atsiduria jos centre. Pramogų pramonės ribos dar nenubrėžtos, tad jas nužymi liaudies šventė. Ši paroda atidaroma Chaptalio[13] kalba apie pramonę. – Sensimoniečiai, kurie planuoja žemės rutulio industrializaciją, perima pasaulinių parodų idėją. Chevalier[14], pirmasis naujosios srities autoritetas, yra Enfantino[15] mokinys ir sen simoniečių laikraščio „Globe" leidėjas. Sensimoniečiai numatė, kad pasaulio pramonė plėtosis, bet nenumatė klasių kovos. Dalyvaudami pramoniniuose ir komerciniuose amžiaus vidurio projektuose jie akivaizdžiai pasirodė esą bejėgiai spręsti proletariatui rūpimus klausimus. Pasaulinės parodos perkeičia mainomąją prekių vertę. Jos sukuria rėmus, kuriuose jų vartojamoji vertė atsiduria antroje vietoje. Jos atveria fantasmagoriją, kurion, trokšdamas prasiblaškyti, pasineria žmogus. Pakylėdama jį iki prekės lygmens, pramogų pramonė palengvina troškimo išsipildymą. Žmogus leidžiasi jos manipuliuojamas ir mėgaujasi savo ir kitų susvetimėjimu. – Prekės vainikavimas ir ją supantis prasiblaškymo žibesys yra paslėpta Grandville'o[16] meno tema. Ją atspindi utopinio ir ciniško meno elemento priešprieša. Grandville'o sugebėjimą vaizduoti negyvus objektus atitinka tai, ką Marxas vadina „teologinėmis prekės užgaidomis". Jas sukonkretina *spécialité*** terminas, tuo metu prabangos pramonėje atsiradęs prekės apibūdinimas. Vienu Grandville'o mostu *spécialité* virsta visa gamta. Jis prezentuoja ją tokia pat dvasia, kokia reklama – taip pat tuo metu atsiradęs žodis – pradeda prezentuoti gaminius. Galiausiai jis išprotėja.

---

* Visa Europa patraukė pasižiūrėti prekių. *(Pranc.)*

** Geriausia, firminė prekė. *(Pranc.)*

Mada: ponia Mirtie! ponia Mirtie!

LEOPARDIS: Mados ir mirties dialogas

Pasaulinės parodos sukuria prekių visatą. Grandville'o pieštinės fantazijos visatai suteikia prekinę išvaizdą. Ją sumodernina. Saturno žiedas tampa ketaus balkonu, į kurį Saturno gyventojai išeina pakvėpuoti vakaro oru. Literatūrinis šios utopijos atitikmuo yra furjeristo gamtininko Toussenalio knygos. – Mada nustato prekės fetišo garbinimo ritualą; Grandville'is mados prezentacijomis aprėpia ir kasdienio vartojimo daiktus, ir kosmosą. Sekdamas madą ligi kraštutinių jos apraiškų, jis parodo pastarosios prigimtį, kurią sudaro konfliktas su organiniu pasauliu. Mada suporuoja gyvą kūną ir neorganinį pasaulį. Ji gina lavono teises gyvojo atžvilgiu. Fetišizmas, pavaldus neorganinio pasaulio *sex-appeal**, yra gyvybinis mados nervas. Prekės kultas priima jį į savo tarnybą.

1867 metais Pasaulinės parodos Paryžiuje proga Victoras Hugo išleidžia manifestą: „Į Europos tautas". Anksčiau ir aiškiau jų interesams ėmėsi atstovauti prancūzų darbininkų delegacijos: pirmoji 1851 metais nuvyko į pasaulinę Londono parodą, o antroji (750 atstovai) dalyvavo 1862 metų parodoje. Pastaroji netiesiogiai paveikė Marxo nutarimą įkurti tarptautinę Darbininkų sąjungą. – Fantasmagoriška kapitalistinės kultūros raida skaisčiausiai sužimba 1867 metų Pasaulinėje parodoje. Imperija pasiekė galios viršūnę. Paryžius įrodė esantis prabangos ir madų sostinė. Jo gyvenimui ritmą suteikia Offenbachas[17]. Operetė yra ironiška besitęsiančios kapitalo vienvaldystės utopija.

IV. *Louis-Philippe'as, arba interjeras*

Une tête, sur la table de nuit, repose
Comme un renoncule.

BAUDELAIRE: Un martyre**

---

* Seksualinis patrauklumas *(angl.)*.

** Ant naktinio stalelio ilsis galva
Tarsi vėdrynas.
BAUDELAIRE: Kankinys *(pranc.)*.

Louis-Philippe'o[18] laikais į istorijos sceną įžengia rentininkas[19]. Demokratinio aparato išplėtimas, įvedus naują rinkimų teisę, sutampa su Giuhot[20] sukelta parlamentine korupcija. Jo priedangoje valdančioji klasė kuria istoriją – savo verslo istoriją. Kad pakeltų akcijų vertę, ji skatina sparčiau tiesti geležinkelį. Ji proteguoja Louis-Philippe'o, kaip savo reikalus tvarkančio rentininko, valdžią. Liepos revoliucija buržuazijai padėjo pasiekti 1789 metų tikslus (Marxas).

Rentininkas pirmą kartą supriešina gyvenamąją erdvę ir darbo vietą. Pirmoji įsikuria interjere; kontora tampa jos priedu. Rentininkas, kontoroje susiduriantis su realybe, reikalauja, kad interjeras pratęstų jo iliuzijų viešpatavimą. Ši būtinybė yra dar svarbesnė, kadangi savo verslo planų jis neketina paversti visuomeniniais. O kurdamas privačią aplinką, jis iš akiračio pašalina abu samprotavimus. Iš čia randasi interjero fantasmagorijos. Rentininkui interjeras atstoja visatą. Jame jis surenka tolimas vietas ir praeitį. Jo salonas yra pasaulinio teatro ložė.

Ekskursas apie jugendo stilių: dviejų amžių sandūroje šis stilius sukrečia interjerą. Jugendo stilius siekė sukurti tobulą interjerą – žinoma, vadovaudamasis savo ideologija. Jo tikslas, atrodo, buvo individo sielos apoteozė; jo teorija – individualizmas. Vanderveldei[21] namas buvo asmenybės išraiška. Jo name ornamentas reiškia tą pat, ką paveiksle reiškia parašas. Tačiau tikrosios šios ideologijos reikšmės jugendo stilius neatskleidžia. Jis yra paskutinis meno bandymas išsiveržti iš technikos apsupto dramblio kaulo bokšto. Jis mobilizuoja visus vidybės rezervus: tai mediumiška linijų kalba ir gėlė, simbolizuojanti grynai vegetatyvinę gamtą, kuri priešinasi technikos nuskurdintam pasauliui. Jugendą domina nauji geležies konstrukcijų elementai, santvarų formos. Ornamentu jis stengiasi sugrąžinti šias formas menui. Betonas jam atveria naujas plastinio architektūros apipavidalinimo galimybes. Tuo metu tikrasis gyvenamosios erdvės svorio centras persikelia į biurą. Išgyvendintas asmuo įsirengia vietą privačiame name. Jugendo stiliaus rezultatus susumuoja „Statytojas Solnesas"[22] – individo bandymas susigrumti su technika, pasirėmus vien savo vidaus pasauliu, veda prie jo žlugimo.

Je crois... à mon âme: la Chose.

LEON DEUBEL: Oeuvres (Paris, 1929)*

Interjeras yra meno prieglauda. Kolekcininkas yra tikrasis interjero kalinys. Jo tikslas – daiktų apoteozė. Tai Sizifo darbas: daikto įsigijimu pašalinti jo prekinę prigimtį. Tačiau daiktui jis suteikia tik asmeninio prisirišimo, o ne vartojamąją vertę. Kolekcininkas vaizduojasi buvojąs ne tik tolimame ar praėjusiame, bet ir geresniame pasaulyje, kuriame – kaip ir įprastame – žmonės neaprūpinami tuo, ko jiems reikia, tačiau daiktai yra išlaisvinti iš naudingumo baudžiavos.

Interjeras yra ne tik rentininko visata, bet ir jo dėklas. Gyventi reiškia palikti pėdsakus. Interjere jie pabrėžiami. Išrandama gausybė apvalkalų, baldų antvalkčių, įmovų ir dėklų, kur atsispaudžia kasdienio vartojimo daiktų pėdsakai. Interjere atsispaudžia ir gyventojų pėdsakai. Atsiranda šiuos pėdsakus tiriantis detektyvo žanras. Poe „Baldų filosofija" ir detektyvinės novelės įrodo jį buvus pirmąjį interjero fizionomistą. Pirmųjų detektyvinių romanų nusikaltėliai nėra nei džentelmenai, nei apačiai, o rentininkai, buržuazijos atstovai.

V. Baudelaire'as, arba Paryžiaus gatvės

Tout pour moi devient Allegorie.

BAUDELAIRE: Le Cygne**

Melancholija mintantis Baudelaire'o genijus yra alegorinis genijus. Jo poezijoje Paryžius pirmą kartą tampa lyrikos objektu. Ši lyrika nėra „gimtinės menas" (*Heimatkunst*). Į miestą žiūrintis alegoriko žvilgsnis yra susvetimėjęs. Tai – žvilgsnis *flâneur*, kurio gyvenime stiprėjantį didmiesčio gyventojo beviltiškumą dar nustelbia taikingas švytėjimas. *Flâneur* dar stovi ant slenksčio: ir didmiesčio, ir

---

* Tikiu... savo siela: Daiktu.

LEONAS DEUBELIS[23]: Raštai (Paryžius, 1929). *(Pranc.)*

** Man viskas tampa alegorija.

BAUDELAIRE'AS: Gulbė. *(Pranc.)*

buržuazijos. Niekas dar jo neįveikė. Nei didmiestyje, nei tarp buržua jis nesijaučia esąs namie. Jis ieško prieglobsčio minioje. Pirmieji minios fizionomikos eskizai randami Engelso ir Poe raštuose. Minia yra šydas, per kurį žvelgiant gimtasis *flâneur* miestas pasirodo kaip fantasmagorija. Joje miestas virsta čia kraštovaizdžiu, čia kambariu. Abiejų sąjunga pradeda universalinę parduotuvę, kur apyvartai didinti naudojamasi net ir *flâneur* gyvenimo būdu. Universalinė yra paskutinė *flâneur* išdaiga.

Flâneur pavidalu rinkoje apsilanko inteligentija – neva apsidairyti, bet iš tikrųjų susirasti pirkėją. Toje tarpinėje stadijoje, kai ji dar turi mecenatų, bet jau pradeda susipažinti su rinka, ji įgauna bohemos formą. Neapibrėžtas jos ekonominis statusas atitinka neapibrėžtą politinę funkciją. Akivaizdžiausiai tai matyti iš bohemai neabejotinai priklausančių profesionalių sąmokslininkų figūrų. Pirminė jų veiklos terpė yra armija, vėliau – smulkioji buržuazija, retkarčiais – proletariatas. Tačiau tikruosius proletariato vadus šis sluoksnis laiko savo priešininkais. „Komunistinis manifestas" užbaigia politinę jų egzistenciją. Baudelaire'o kūryba semiasi jėgų iš maištingo šio sluoksnio patoso. Jis stoja asocialių asmenų pusėn. Lytinę bendruomenę jis gali sukurti tiktai su kekše.

*Facilis descensus Averni.**

VERGILIJUS: Eneida

Baudelaire'o poezija unikali tuo, kad joje moters ir mirties įvaizdžiai susipina trečiajame, Paryžiaus, įvaizdyje. Jo eilėraščių Paryžius yra pranykęs, labiau povandeninis nei požeminis miestas. Chtoniniai miesto elementai – topografinė padėtis, tuščia Senos senvagė – visa tai paženklino Baudelaire'o kūrinius. Tačiau „mirtinoje miesto idilėje" jam svarbiausias visuomeninis, modernus substratas. Modernybė – pagrindinis jo poezijos akcentas. Splyno[24] pavidalu modernybė sutrupina idealą („Spleen et ideal"**). Tačiau ji nuolat cituoja priešistorę. Šiuo atveju tai įvyksta dėl bū-

* Lengva nusileisti į Averną *(lot.)*.

** Splynas ir idealas *(pranc.)*.

dingos visuomeniniams šios epochos santykiams ir produktams dviprasmybės. Dviprasmybė yra vaizdi dialektikos išraiška, sustingęs dialektikos dėsnis. Šis sustingimas yra utopija; taigi dialektiškas įvaizdis yra svajonė. Toks įvaizdis paprastai esti prekė kaip fetišas. Toks įvaizdis – pasažai, kurie drauge yra ir pastatas, ir žvaigždės. Toks įvaizdis – kekšė, kuri sykiu yra ir pardavėja, ir prekė.

*Le voyage pour connaître ma géographie.**

Pamišėlio užrašai (Paris, 1907)

Paskutinis „Fleurs du mal"** eilėraštis „Le Voyage": „O mort, vieux capitaine, il est temps, levons l'ancre".*** Paskutinė *flâneur* kelionė: mirtis. Jos tikslas: naujumas. „Au fond de l'inconnu pour trouver de nouveau".**** Naujumas yra nuo vartojamosios prekės vertės nepriklausomas bruožas. Jis yra iliuzijos, neatskiriamos nuo kolektyvinės pasąmonės kuriamų vaizdinių šaltinis. Jis yra kvintesencija melagingos sąmonės, kurios niekad nepavargstanti agentė yra mada. Šią naujumo iliuziją atspindi sugrįžimo iliuzija, kaip vienas veidrodis atspindi kitą. Atspindėjimo vaisius yra „kultūros istorijos" fantasmagorija, kurioje buržuazija iki soties prisiragauja melagingos savo sąmonės. Menas, pradėjęs abejoti savąja užduotimi ir nustojęs būti „inséparable de l'utilité"***** (Baudelaire), yra priverstas didžiausia savo vertybe padaryti naujumą. Jo *arbiter novarum rerum****** tampa snobas. Menui jis yra tai, kas madai – dendis. – Kaip septynioliktajame amžiuje dialektinių įvaizdžių kanonu tampa alegorija, taip devynioliktajame jų kanonu pasidaro *noveauté*. Prie *magasins de nouveauté* prisijungia laikraščiai. Spauda organizuoja dvasinių vertybių rinką, kurioje iš pradžių pastebimas akcijų vertės kilimas. Nekonformistai sukyla prieš meno perleidimą rinkai. Jie susitelkia apie „l'art pour l'art" vėliavą. Šis šū-

---

* Kelionė mano geografijai pažinti. *(Pranc.)*

** Blogio gėlės *(pranc.)*.

*** Mirtie, senasis kapitone, jau laikas, kelk inkarą! („Kelionė"; *pranc.*).

**** Pirmyn į nežinią, kur mūsų laukia nauja. *(Pranc.)*

***** „Neatskiriamas nuo naudos" *(pranc.)*.

****** Naujųjų dalykų arbitras *(lot.)*.

kis kyla iš *Gesamtkunstwerk** koncepcijos, kuri meno kūrinį bando padaryti atsparų technikos raidai. Jo celebravimo iškilmingumas yra prekę sudievinančios pramogos atitikmuo. Abu šie dalykai atsiriboja nuo socialinės žmogaus būties. Baudelaire'as pasiduoda Wagnerio kerams.

VI. Haussmannas, arba barikados

J'ai le culte du Beau, du Bien, des grandes choses,
De la belle nature inspirant le grand art,
Qu'il enchante l'oreille ou charme le regard;
Jai l'amour du pritemps en fleurs: femmes et roses.

BARON HAUSSMANN: Confession d'un lion devenu vieux**

Žydinti dekoracijų šalis,
Kraštovaizdžio, architektūros žavesys
Ir visi sceniniai efektai pagrįsti
Vien perspektyvos dėsniu.

FRANZ BÖHLE: Teatro katekizmas

Urbanistinis Haussmanno[25] idealas buvo ilgose gatvėse žvilgsnių atsiveriančios perspektyvos. Jis atitinka devynioliktajame šimtmetyje periodiškai stebimą polinkį sukilninti techninę būtinybę iškeliamu jai meniniu tikslu. Pasaulietinės ir bažnytinės buržuazijos valdžios institucijų apoteoze turėjo tapti gatvių tinklas. Nebaigtos gatvės buvo pridengiamos audiniu, o paskui atidengiamos kaip paminklai. – Haussmanno veikla įsikomponuoja į napoleonišką idealizmą. Šis propaguoja finansinį kapitalą. Paryžiuje suklesti spekuliacija. Spekuliacija akcijomis pakeičia iš feodalinės visuomenės paveldėtas azartinių žaidimų formas. Erdvės fantasmago-

---

* Visuotinio meno kūrinio *(vok.)*.

** Garbinu Grožį, Gėrį, didžius dalykus,
Gražiąją gamtą, įkvepiančią didįjį meną,
Kuris pakeri klausą ar žavi akis;
Mėgstu žydintį pavasarį: moteris ir rožes.

BARONAS HAUSMANNAS: Seno liūto išpažintis *(pranc.)*.

rijos, kurioms atsiduoda *flâneur*, atitinka laiko fantasmagorijas, į kurias pasineria žaidėjas. Žaidimas virsta narkotiku. Lafargue'as[26] aiškina, kad žaidimas yra maža konjunktūros misterijų kopija. Haussmanno atliktos ekspropriacijos sukelia apgaulingą spekuliavimą. Kasacinio teismo nuosprendis, paveiktas buržuazinės ir orleanistų opozicijos, padidina finansinę hausmanizacijos riziką. Haussmannas bando įtvirtinti savo diktatūrą ir Paryžiuje įvesti ypatingąją padėtį. 1864 metais kalbėdamas parlamente jis išreiškia savo neapykantą niekur neįsišaknijusiems didmiesčio gyventojams. Tačiau dėl paties Haussmanno veiklos jų skaičius nuolat didėja. Šoktelėjusi nuoma išgena proletariatą į priemiesčius. Dėl to Paryžiaus „quartiers"* praranda savo veidą. Atsiranda „raudonoji *ceinture*"**[27]. Haussmannas pats save pavadino „artiste démolisseur"***. Jis jautėsi pašauktas šiam darbui ir savo memuaruose tai pabrėžia. O paryžiečiai, atvirkščiai, dėl jo veiklos tampa svetimi savajam miestui. Jis nebesijaučia čia kaip namie. Jie pradeda suvokti nežmogišką didmiesčio prigimtį. Monumentalusis Maxime'o Du Campo[28] veikalas „Paris" atsiranda būtent įsisąmoninus šį faktą. „Jérémiades d'un Haussmannisé"**** suteikia jam biblinės raudos pavidalą.

Tikrasis Haussmanno veiklos tikslas buvo miestą apsaugoti nuo pilietinio karo. Jis norėjo, kad Paryžiuje daugiau niekada nebebūtų įmanoma statyti barikadų. Šiuo tikslu jau Louis-Philippe'as paklojo medinius šaligatvius. Tačiau per Vasario revoliuciją barikados atliko savo vaidmenį. Engelsas studijavo barikadų kovų techniką. Haussmannas bando barikadoms užkirsti kelią dviem būdais: išplatintose gatvėse jų statyti būtų nebeįmanoma, o naujos gatvės atveria trumpiausią kelią tarp kareivinių ir darbininkų kvartalų. Amžininkai pakrikštijo šį sumanymą „L'embellissement stratégique"*****.

---

* Kvartalai (*pranc.*).

** Juosta (*pranc.*).

*** Menininkas griovėjas (*pranc.*).

**** Hausmanizuoto žmogaus (t. y. dėl Hausmanno pertvarkymų netekusio savo būsto ir įprastinės aplinkos) raudos (*pranc.*).

***** Strateginis papuošimas (*pranc.*).

Fais voir, en déjouant la ruse
O République, à ces pervers
Ta grande face de Méduse
Au milieu de rouge éclairs.

Chanson d'ouvriers vers 1850*

Komunoje barikada iškyla iš naujo. Ji kur kas stipresnė ir geriau apginta nei kada nors anksčiau. Ji tęsiasi didžiuliais bulvarais, dažnai siekia antrąjį pastatų aukštą ir pridengia už jos esančius apkasus. Kaip „Komunistinis manifestas" baigia profesionalių sąmokslininkų epochą, taip Komuna užbaigia proletariato laisvę varžiusios fantasmagorijos viešpatavimą. Ji išsklaido iliuziją, kad proletarinės revoliucijos uždavinys – ranka rankon su buržuazija pabaigti 1789 metais pradėtą darbą. Ši iliuzija vyrauja nuo 1831 iki 1871 metų, nuo Liono sukilimo ligi Komunos. Buržuazija niekad nedarė šios klaidos. Jos kova su pilietinėmis proletariato teisėmis prasideda jau Didžiosios revoliucijos laikais ir sutampa su ją pridengiančio filantropinio sąjūdžio, savo viršūnę pasiekusio Napoleono III laikais, atsiradimu. Tada pasirodo monumentaliausias šios krypties veikalas: Le Play'aus[29] „Ouvriers européens"**. Šalia filantropija pridengtos pozicijos buržuazija buvo visuomet pasiryžusi užimti atviros klasių kovos poziciją. Jau 1831 metais ji „Journal des Débats" pripažįsta, kad „kiekvienas fabrikantas gyvena savo fabrike kaip plantatorius tarp vergų". Senųjų darbininkų sukilimų bėda ta, kad jiems kelio nenurodo revoliucijos teorija; antra vertus, šitai lemia spontanišką jėgą ir entuziazmą, su kuriuo ji imasi kurti naują visuomenę. Šis entuziazmas, Komunoje pasiekęs viršūnę, darbininkijai kurį laiką suteikė geriausius buržuazijos bruožus, bet galiausiai atsitiko taip,

---

* Parodyki tiems išgamoms,
O Respublika, juos pergudravusi,
Savąjį didį Medūzos veidą
Tarp raudonų žaibų.
Darbininkų daina apie 1850 *(pranc.)*.

** „Europos darbininkai" *(pranc.)*.

kad ji perėmė ir blogiausius. Rimbaud ir Courbet[30] pareiškia pritarimą Komunai. Paryžiaus gaisras yra garbinga griaunamojo Haussmanno darbo užsklanda.

Mano gerasis tėtis buvo Paryžiuje.

KARLAS GUTZKOWAS[31]: Laiškai iš Paryžiaus (1842)

Balzacas pirmasis prakalbo apie buržuazijos griuvėsius. Tačiau tik siurrealizmas leido į juos įsižiūrėti. Gamybinių jėgų vystymasis sudaužė praėjusio šimtmečio troškimų simbolius dar prieš sugriūvant juos įkūnijantiems paminklams. Dėl šios raidos devynioliktajame šimtmetyje iš meno išsilaisvino apipavidalinimo formos, panašiai kaip šešioliktajame šimtmetyje iš filosofijos išsivadavo mokslai. Pradžią padarė inžinierinis konstravimas – architektūra. Ja sekė gamtos reprodukavimas – fotografija. Fantazijų kūryba ketina tapti praktiškai panaudojama kaip reklamos menas. Feljetono pavidalu literatūra paklūsta montažui. Visi šie kūriniai tinkami rinkai kaip prekės. Tačiau jie dar mindžikuoja ant jos slenksčio. Šioje epochoje atsiranda pasažai ir interjerai, parodų salės ir panoramos. Tai yra sapnų pasaulio liekanos. Sapnų elementų vartojimas budinimui yra mokyklinis dialektinio mąstymo pavyzdys. Todėl dialektinis mąstymas yra istorinio prabudimo organas. Kiekviena epocha ne tik sapnuoja ateisiančią, bet ir pati bunda sapnuodama. Savo pabaigą ji turi savyje ir, kaip suvokė jau Hegelis, atskleidžia ją ne atvirai, o gudraudama. Prekinei ekonomikai patyrus sukrėtimą, mes imame buržuazijos paminklus suvokti kaip griuvėsius, jiems dar nepradėjus irti.

APIE KAI KURIUOS BAUDELAIRE'O MOTYVUS

I

Baudelaire'as tikėjosi skaitytojų, kuriems lyrikos skaitymas kelia sunkumų. Į juos kreipiasi įvadinis „Fleurs du mal" eilėraštis. Valingumas, taigi ir gebėjimas susikoncentruoti nėra stiprieji šių skaitytojų bruožai. Jie renkasi juslinius malonumus; jiems pažįstamas splynas, numarinantis susidomėjimą ir pagaulumą. Keista sutikti lyriką, kuris kreipiasi į šią, pačią nedėkingiausią, publiką. Be abejo, tai galima paaiškinti. Baudelaire'as norėjo būti suprastas: šią knygą jis skiria į save panašiems žmonėms. Skaitytojams skirtas eilėraštis baigiamas sveikinimu: „Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère![□]* Ši situacija taptų mums įdomesnė, jei ją performuluotume šitaip: Baudelaire'as parašė knygą, kuri iš pat pradžių turėjo maža vilties išsyk tapti populiaria. Jis tikėjosi skaitytojo, kurį aprašė eilėraštyje. Paaiškėjo, kad tai buvo toliaregiškas numatymas. Skaitytojų, į kuriuos jis kreipėsi, atsirado laikui bėgant. Šią padėtį, kitaip tariant tai, kad lyrinės poezijos recepcijos sąlygos pasidarė nepalankesnės, be kita ko, liudija trys faktai. Pirma, lyrikas nebelaikomas poetu savaime. Jis jau nebėra „dainius", koks dar buvo Lamartine'as[1]: jis tapo žanro atstovu (Verlaine'as yra konkretus šios specializacijos pavyzdys; Rimbaud jau buvo ezoterikas, kuris publiką *ex officio*** laiko atstu nuo savo kūrybos). Antra, po Baudelaire'o nebepasitaikė atvejų, kad lyrinė poezija būtų susilaukusi visuotinio pasisekimo. Hugo lyrika susilaukdavo didžiulio atgarsio. Vokietijoje riba yra Heines „Dainų knyga". Štai ir trečioji aplinkybė: publikai atsibodo net ir tradicinė lyrinė poezija. Laikotarpis, apie kurį čia kalbama, prasidėjo apie praeito šimtmečio vidurį. Būtent šioje epochoje nuo-

---

□ *Charles Baudelaire:* Oeuvres, Texte établi et annoté par Yves-Gérard Le Dantec. 2Bde. Paris, 1931/1932. (Bibliothèque de la Pléiade. 1. u. 7.) I, p. 18. (Toliau cituojant nurodomi tik tomas ir puslapis.)

* Veidmaini skaitytojau, – mano giminaiti, – mano broli! *(Pranc.)*

** Pagal pareigas *(lot.)*.

lat augo „Fleurs du mal" šlovė. Knyga, kurios autorius tikėjosi pačių nepalankiausių skaitytojų ir kurią iš pradžių skaitė tik keli palankiai nusiteikusieji, per šimtmetį tapo klasikine, taip pat viena iš dažniausiai perspausdinamų knygų.

Jei lyrinių kūrinių recepcijos sąlygos pablogėjo, tai neklystume įsivaizduodami, jog lyrinė poezija tik išimtiniais atvejais išlaikė kontaktą su skaitytojų patirtimi. Taip galėjo atsitikti dėl pakitimų jų patirties struktūroje. Bet netgi jei pritartume šiai hipotezei, vis tiek būtų itin sunku apibūdinti, kas konkrečiai joje pasikeitė. Tuomet kreipiamasi į filosofiją, kur susiduriama su savotiška padėtimi. Nuo praeito šimtmečio pabaigos ji ne sykį bandė užčiuopti „tikrąją" patirtį, priešindama ją civilizuotose masėse nusėdančiai normuotai, netekusiai natūralumo, patirčiai. Šie bandymai paprastai apibūdinami kaip gyvenimo filosofija. Jų išeities taškas, savaime suprantama, nebuvo visuomeninė žmogaus būtis. Jie rėmėsi literatūra, mieliau – gamta, o daugiausia – mitiniu amžiumi. Dilthey'aus[2] veikalas „Išgyvenimas ir poezija" yra vienas iš pirmųjų bandymų, kurie baigiasi Klagesu[3] ir Jungu, susidėjusiu su fašistais. Virš šios literatūros tarsi bokštas stūkso ankstyvasis Bergsono darbas „Matière et mémoire"*. Jis labiau nei kiti išlaiko ryšį su tiksliaisiais tyrimais. Jis orientuotas į biologiją. Veikalo pavadinimas nurodo, kad atminties struktūra traktuojama kaip lemiama filosofinės patirties struktūra. Iš tiesų – patirtis yra sąlygojama tradicijos ir kolektyviniame, ir privačiame gyvenime. Ji susideda ne tiek iš atskirų atmintyje gerai įsitvirtinusių faktų, kiek iš joje susikaupusių ir sąmonės dažnai nefiksuotų duomenų. Bergsonas jokiu būdu nesiekia atminties apibrėžti istoriškai: jis atmeta bet kokį istorinį patirties determinavimą. Ir tuo iš esmės vengia prisiartinti prie patirties, iš kurios – ar veikiau kaip reakcija į ją – atsirado jo paties filosofija. Tai nesvetinga, akinanti didžiosios industrijos epocha. Ignoruojantis šią patirtį žvilgsnis mato ją papildančią patirtį kaip neva tarsi spontanišką pirmosios kopiją. Bergsono filosofija bando užfiksuoti ir detalizuoti šią kopiją. Tuo būdu ji netiesiogiai nurodo patirtį, kuri prieš Baudelaire'ą atsiskleidė neiškraipytu pavidalu – kaip jo skaitytojas.

---

* „Materija ir atmintis" *(pranc.)*.

II

„Matière et mémoire" apibrėžia patirties esmę – *durée** taip, kad skaitytojas priverstas pripažinti: adekvatus tokios patirties subjektas gali būti tik poetas. Iš tiesų Bergsono patirties teoriją ėmėsi tikrinti būtent poetas. Prousto ciklą „A la recherche du temps perdu" galima traktuoti kaip bandymą dabartinės visuomenės sąlygomis sintetiškai produkuoti tokią patirtį, kokią įsivaizduoja Bergsonas. Juk vis mažiau tikėtina, kad šitokia patirtis atsiras natūraliu būdu. Beje, savo cikle Proustas neišvengia diskusijos šiuo klausimu. Jis netgi įveda naują aspektą, kuriame glūdi imanentinė Bergsono kritika. Filosofas nevengia pabrėžti antagonizmo tarp *vita activa*** ir ypatingo iš atminties atsirandančio *vita contemplativa****. gyvenimo. Tačiau, sekant Bergsono argumentaciją, susidaro įspūdis, kad kontempliatyvus gyvenimo srauto prisiminimas priklauso nuo laisvo pasirinkimo. Kitokia Prousto nuomonė reiškiasi jau nuo pat pradžių kitų terminų pasirinkimu. Bergsono teorijos grynąją atmintį – *mémoire pure* – jis pakeičia *mémoire involontaire* – nevalinga atmintimi. Proustas nedelsdamas supriešina nevalingą ir valingą, intelektui tarnaujančią atmintį. Pirmieji šio didaus veikalo puslapiai turi nušviesti tą santykį. Samprotavimuose, kuriuose pradedami vartoti šie terminai, Proustas kalba apie tai, kokie skurdūs ilgą laiką buvo jo prisiminimai apie Kombre miestą, kuriame jis praleido nemažą vaikystės dalį. Ligi tol, kol pyragaičio *madeleine* skonis, prie kurio paskui vis sugrįžta, vieną popietę jį perkėlė į senus laikus, jo prisiminimai apsiribojo tuo, ką paklusdama dėmesiui laikė paruošus atmintis. Tai buvo *mémoire volontaire*, valinga atmintis: o jos pateikiama informacija apie praeitį neturi jokios pačios praeities žymės. „Taip ir mūsų praeitis. Veltui bandytume ją prikelti, visos mūsų proto pastangos būtų bergždžios"[❑]. Todėl Proustas neabejodamas apibendrina, kad praeitis yra „ten,

* Trukmė *(pranc.)*.

** Aktyvusis gyvenimas *(lot.)*.

*** Kontempliatyvusis gyvenimas *(lot.)*.

❑ *Marcel Proust:* A la recherche du temps perdu. Bd. 1: Du côté de chez Swann. Paris, p. 691.

kur nesiekia proto galia, – kokiame nors materialiame daikte... nors mes to net nenumanome. O ar tą daiktą aptiksime prieš mirdami, ar neaptiksime – lemia atsitiktinumas"[a].

Anot Prousto, tik nuo atsitiktinumo priklauso, ar individas suras savo atvaizdą, ar jis suvaldys savo patirtį. Tai, kad šis dalykas pavaldus atsitiktinumui, jokiu būdu nėra savaime suprantama. Vidiniai žmogaus siekimai iš prigimties nėra tokie beviltiškai privatūs. Tokie jie tampa tik po to, kai patirčiai sumažėja galimybių įsisavinti išorinį pasaulį. Laikraštis yra vienas iš daugelio požymių, rodančių sumažėjusias galimybes. Jei spauda orientuotųsi į tai, kad jos informaciją skaitytojas paverstų savo patirtimi, ji nepasiektų savo tikslo. Tačiau jos intencija visiškai priešinga, ir ji yra įvykdoma: izoliuoti įvykius nuo srities, kurioje jie galėtų paveikti skaitytojo patirtį. Pagrindiniai žurnalistinės informacijos dėsniai (naujumas, trumpumas, aiškumas ir, svarbiausia, – sąsajų tarp žinių nebuvimas) padeda pasiekti šį tikslą taip pat, kaip laikraščio maketas ar kalbos stilius (Karlas Krausas nenuilsdamas įrodinėjo, kaip smarkiai žurnalų kalba paralyžiuoja skaitytojų vaizduotę). Informacija sėkmingai izoliuojama nuo patirties, nes pirmoji netampa „tradicija". Laikraščiai leidžiami dideliais tiražais. Nė vienas skaitytojas negauna informacijos, kurią jis galėtų papasakoti kitam „kaip savo". – Žvelgdami iš istorinės perspektyvos, matome skirtingų komunikacijos formų konkurenciją. Senesnio pranešimo pakeitimas informacija, informacijos – sensacija atspindi didėjantį patirties sumenkimą. Savo ruožtu visos šios formos kyla iš pasakojimo, nes šis yra viena seniausių komunikacijos formų. Jis nesistengia perteikti gryno įvykio branduolio (kaip informacija), bet panardina jį į pasakotojo gyvenimą ir perduoda klausytojams kaip patirtį. Taip pasakojime tarsi puodžiaus pirštų antspaudas moliniame dubenyje lieka pasakotojo žymė.

Aštuoniatomis Prousto veikalas parodo, kokių pastangų reikėjo norinčiam dabartyje restauruoti pasakotojo figūrą. Proustas atliko tai nepaprastai nuosekliai. Iš pat pradžių jam iškilo svarbiausia užduotis: papasakoti apie savo vaikystę. Jis įvertino visą jos sunku-

---

[a] *Proust*, l. c. p. 69.

mą, teigdamas, kad atlikimo sėkmę lemia tik atsitiktinumas. Šių samprotavimų kontekste jis pateikia *memoire involontaire* sąvoką. Joje yra likę pirminės situacijos, kurioje ji atsirado, pėdsakų. Ji daug kur priklauso izoliuoto privataus asmens inventoriui. Kur viešpatauja patirtis griežtąja prasme, ten tam tikri individualios praeities turiniai susijungia su kolektyvine patirtimi. Kulto ceremonijos, religinės šventės (kurių Proustas berods niekur neprisimena) sulydydavo šiuodu atminties lygmenis. Tam tikru metu jos išprovokuodavo atmintį ir todėl visam gyvenimui likdavo jos įrankiais. Tuo būdu valinga ir nevalinga atmintis nebūdavo priešingos viena kitai.

III

Ieškant prasmingesnio apibrėžimo tam, kas Prousto sąvokoje *mémoire de l'intelligence** pasirodo kaip Bergsono teorijos liekana, pravartu grįžti prie Freudo. 1921 metais pasirodo esė „Anapus malonumo principo". Čia iškeliama hipotezė, kuria suponuojamas ryšys tarp nesąmoningos atminties ir sąmonės. Jos įrodymas nėra žemiau pateikiamų samprotavimų tikslas. Jie turės apsiriboti patikrindami hipotezės produktyvumą situacijose, kurios labai nutolusios nuo Freudui rūpimų dalykų. Galimas daiktas, kad Freudo mokiniai ir anksčiau yra susidūrę su tokiomis situacijomis. Kai kurie Reiko atminties teorijos teiginiai visiškai atitinka Prousto valingos ir nevalingos atminties skyrimą. „Atminties (*Gedächtnis*) funkcija, – teigia Reikas, – yra įspūdžių apsauga; prisiminimas (*Erinnerung*) taikosi juos suardyti. Atmintis iš esmės yra konservatyvi, prisiminimas – destruktyvus"[□]. Fundamentali Freudo tezė, kuria grindžiami šie samprotavimai, remiasi prielaida, jog „sąmonė atsiranda prisiminimo pėdsako vietoje" (Freudo esė sąvokos „atsiminimas" ir „atmintis" neturi esminio mūsų kontekste prasmės skirtumo).[□□] Taigi „sąmonė turėtų tokią ypatybę, jog, skirtingai

* Proto atmintis *(pranc.)*.

□ *Theodor Reik:* Der überraschte Psychologe. Über Erraten und Verstehen unbewußter Vorgänge. Leiden, 1935, p. 132.

□□ *Sigmund Freud:* Jenseits des Lustprinzips. 3 Aufl., Wien, 1932, p. 31.

nuo visų kitų psichinių sistemų, susijaudinimo procesas joje nesukelia ilgalaikio elementų pakitimo, o tarytum išnyksta įsisąmoninimo fenomene".[1] Šios hipotezės formulė yra tokia: „įsisąmoninimas ir prisiminimo pėdsakų palikimas yra nesuderinami procesai vienos sistemos rėmuose".[2] Prisiminimo pėdsakai yra „dažnai stipriausi ir ilgiausiai išliekantys, kai juos palikęs įvykis niekuomet nebuvo patekęs sąmonėn".[3] Išvertus į Prousto kalbą: *mémoire involontaire* dalimi gali tapti tik tai, kas nebuvo „išgyventa" atvirai ir sąmoningai, ko subjektas neužfiksavo kaip „išgyvenimo". Dėl susijaudinimo atsirandančius „ilgalaikius pėdsakus kaip atminties pagrindą" kaupti, anot Freudo, turi „kitos sistemos, kurios, manytina, skiriasi nuo sąmonės".[4] Anot Freudo, pačioje sąmonėje nelieka jokių prisiminimo pėdsakų. Tačiau ji atlieka kitas svarbias funkcijas: ji veikia kaip apsauga nuo dirgiklių. „Gyvam organizmui apsisaugojimas nuo dirgiklių yra beveik svarbesnis uždavinys nei jų įsisavinimas; jis turi nuosavą energijos atsargą ir pirmiausia turi stengtis apsaugoti jame veikiančias ypatingas energijos konversijos formas nuo sulyginančio, taigi naikinančio, galingų išorinių energijų poveikio.[5] Šių energijų grėsmingumas reiškiasi šoku. Juo sąmonė labiau pripranta jį registruoti, tuo mažiau tikėtina, kad jo poveikis bus traumuojantis. Trauminį šoką psichoanalitinė teorija bando „suvokti kaip dirgiklių apsaugos pralaužimą". Anot jos, išgąsčio „reikšmė" yra „nepasirengimas bijoti".[6]

---

[1] *Freud*, l. c., p. 31–32.

[2] *Freud*, l. c., p. 31.

[3] *Freud*, l. c., p. 30.

[4] Apie šias „kitas sistemas" Proustas užsimena įvairiais būdais. Dažniausiai jas reprezentuoja galūnės; jam niekad nepabosta kalbėti apie jose saugomus atminties vaizdinius, apie tai, kaip jie, nepriklausomai nuo sąmonės nurodymų, staiga įsiveržia į ją, kuomet šlaunis, ranka ar mentė lovoje netyčia atsiduria padėtyje, kurioje ji sykį prieš daugelį metų yra buvusi. Galūnių *mémoire involontaire* yra viena iš mėgstamiausių Prousto temų (*Cf. Proust:* A la recherche du temps perdu. Bd. 1: Du côté de chez Swann. 1. c. I, p. 15).

[5] *Freud*, l. c., p. 34–35.

[6] *Freud*, l. c., p. 41.

Freudo tyrimą paskatino tipiškas avarijos neurozėms sapnas, atgaminantis įvykusią katastrofą. Tokie sapnai, mano Freudas, „bando... suvaldyti dirgiklį stiprindami baimės pojūtį, kurio nebuvimas yra traumatiškos neurozės priežastis".[□] Panašią mintį išsako ir Valéry. Pabrėžtinas sutapimas, nes Valéry yra vienas iš tų, kurie domisi ypatingu psichinių mechanizmų funkcionavimo būdu dabartinėmis sąlygomis. (Be to, jis sugebėjo sutaikyti šį interesą su grynai lyrine išlikusia poetine produkcija. Todėl jis yra vienintelis autorius, tęsiantis paties Baudelaire'o tradiciją.) „Žmogaus įspūdžiai ir pojūčiai, – teigia Valéry, – savaime priklauso... netikėtumų žanrui; jie liudija žmogaus nepakankamumą Atmintis yra elementinis reiškinys, kurio tikslas – surasti laiko pasirengti organizuotam dirgiklio, kurio mums trūko, įsisavinimui."[□□] Šoko recepciją palengvina treniravimasis; į šią procedūrą ypatingais atvejais gali būti įtraukti ir sapnai, taip pat – atmintis. Tačiau įprastiniais atvejais, mano Freudas, šią treniruotę atlieka budinti sąmonė, esanti galvos smegenų žievės vietoje, „kuri... yra taip paveikta dirgiklio", kad „tai sudaro palankiausias sąlygas jo įsisavinimui"[□□□] Kai šokas tokiu būdu sustabdomas ir atremiamas sąmonės, jį sukėlusiam įvykiui tai suteikia pačio tikriausio išgyvenimo pobūdį. O tiesiogiai įterptas į sąmoningos atminties registrą, šis įvykis sterilizuojamas poetinei patirčiai.

Čia iškyla klausimas: kaip lyrinė poezija gali būti pagrįsta patirtimi, kuriai šokas tapo norma. Iš tokios poezijos reikia laukti didelio sąmoningumo; ji keltų planingos kūrybos įspūdį. Šitaip iš tiesų yra Baudelaire'o atveju; tai susieja jį su Poe – iš jo pirmtakų, ir su Valéry – iš jo pasekėjų. Prousto ir Valéry samprotavimai apie Baudelaire'ą nuostabiai papildo vienas kitą. Proustas yra parašęs esė apie Baudelaire'ą, tačiau šį kūrinį dar pranoksta romanų cikle randami apmąstymai. Valéry „Situation de Baudelaire"* yra klasikinis „Fleurs du mal" įvadas. Ten jis sako: „Baudelaire'ui problema turėjo atrodyti taip: tapti dideliu poetu, bet ne Lamartine'u, ne

[□] *Freud*. l. c., p. 42.
[□□] *Paul Valéry:* Analecta. Paris, 1935, p. 264–265.
[□□□] *Freud*, l. c., p. 32.
* Baudelaire'o situacija *(pranc.)*.

Hugo, ir ne Musset. Nesakau, kad Baudelaire'as sąmoningai išreiškė šį siekimą; tačiau pasąmonėje jis turėjo slypėti – juk, tiesą sakant, šis užmojis ir buvo Baudelaire'as. Jis buvo jo politinė išmintis *(Staatsraison)*.[□] Keista yra minėti politinę išmintį kalbant apie poetą; čia yra kažkas įsidėmėtina – išsilaisvinimas nuo išgyvenimų. Poetinė Baudelaire'o produkcija turi vieną užduotį. Jo vaizduotėje pasirodydavo tuščios vietos, kurias jis užpildydavo savo eilėraščiais. Jo veikalai ne tik gali būti apibūdinti kaip istoriniai (kaip ir visi kiti), jie buvo taip sumanyti ir parašyti.

IV

Juo šoko dalis įspūdyje didesnė, tuo labiau sąmonė turi būti pasiruošusi apsisaugoti nuo dirgiklių, o juo sėkmingiau ji nuo jų apsigina, tuo mažiau jų tampa patirtimi, tuo dažniau jie priskiriami išgyvenimų kategorijai. Galbūt ir čia įmanoma įžvelgti specifinį šoko apsaugos pasiekimą: įvykio turinio vientisumo sąskaita skirti jam tikslią vietą sąmonės laike. Tai būtų didžiausias minties laimėjimas; įvykis, paverstas išgyvenimu. O jei mintis delsia, atsiranda tik džiugus arba (dažniausiai) pabrėžtinai priešiškas išgąstis, patvirtinantis, anot Freudo, nesuveikusią šoko apsaugą. Šią padėtį Baudelaire'as užfiksavo ryškiu įvaizdžiu. Jis kalba apie dvikovą, kurioje menininkas, prieš pralaimėdamas, surinka iš išgąsčio.[□□] Dvikova yra pats kūrybos procesas. Taigi Baudelaire'as šoko patirtį įkurdino pačioje savo artistiško darbo širdyje. Šis autoriaus liudijimas yra labai svarbus; jį paremia daugelio amžininkų pareiškimai. Baisybių akivaizdoje esantis Baudelaire'as neretai pats keldavo išgąstį. Vallès praneša apie ekscentriškas jo mimikas.[□□□] Pontmartinas, remdamasis Nargeot portretu, konstatuoja bauginančią Baudelaire'o fizionomiją; Claudelis pabrėžia šaižų

[□] *Baudelaire:* Les fleurs du mal. Avec une introduction de Paul Valéry. Ed. Crès, Paris, 1928, p. X.

[□□] Cit. *Ernest Raynaud:* Charles Baudelaire. Paris, 1922, p. 318.

[□□□] *Cf. Jules Vallès:* Charles Baudelaire, in: *André Billy:* Les écrivains de combat. (Le XIXe siècle.) Paris, 1931, p. 192.

balsą, kuriuo jis prabildavo diskutuodamas; Gautier kalba apie „išretinimus", kuriuos Baudelaire'as mėgo daryti deklamuodamas;[□] Nadaras aprašo nervingą jo eiseną.[□□]

Psichiatrijai žinomi traumatofiliniai tipai. Baudelaire'as kėlė sau užduotį dvasiškai ir fiziškai apsiginti nuo šokų, nesvarbu, iš kur jie atsirastų. Dvikova yra gynimosi nuo šoko įvaizdis. Jis aprašo savo draugą Constantiną Guys, lankydamasis pas jį tuomet, kai Paryžius miega: „kaip jis stovi, palinkęs virš stalo, stebėdamas lapą taip įdėmiai, kaip dieną stebi aplinkinius daiktus; kaip *fechtuojasi* pieštuku, plunksna, teptuku; kaip vandeniu iš stiklinės aplieja lubas ir ant marškinių išbando plunksną; kaip greitai ir intensyviai dirba, tarsi bijodamas, jog vaizdai paspruks nuo jo; taip jis kovoja, nors ir yra vienas, ir atmušinėja savo paties kirčius."[□□□] Pirmajame eilėraščio „Le soleil"* posme Baudelaire'as pavaizduoja save, įsitraukusį į tokią fantastišką kovą; tai turbūt vienintelė „Fleurs du mal" vieta, kur rodomas dirbantis poetas.

Le long du vieux faubourg, où pendent aux masures
Les persiennes, abri des secrètes luxures,
Quand le soleil croule frappe à traits redoublés
Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés,
Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.[□□□□]**

[□] *Cf. Eugene Marsan:* Les cannes de M. Paul Bourget et le bon choix de Philinte. Petit manuel de l'homme élégant. Paris, 1923, p. 239.
[□□] *Cf. Firmin Maillard:* La cité des intellectuels. Paris, 1905, p. 362.
[□□□] II, p. 334.
* Saulė *(pranc.)*.
[□□□□] I, p. 96
** Senam miesto kvartale, kur lūšnelėse
Kabo žaliuzės – slaptų geidulių prieglobstis,
Kai užgriuvusi saulė kerta dvigubais kirčiais
Miestą, laukus, stogus ir javus,
Aš mokausi keisto fechtavimo būdo,
Visuos kampuos ieškodamas netikėtų rimų,

Šokas yra viena iš patirčių, nulėmusių poetinę Baudelaire'o faktūrą. Gide'as nagrinėja pertrūkius tarp vaizdo ir idėjos, žodžio ir daikto, kurie yra tikrosios poetinio Baudelaire'o įkvėpimo atsiradimo vietos.[□] Rivère'as atkreipė dėmesį į požeminius smūgius, drebinančius Baudelaire'o eilėraščius: jie sakytum sugriauna žodžius. Jis nurodė tokius griūvančius žodžius:[□□]

Et qui sait si fleurs nouvelles que je ræve
Trouveront dans ce sol lavé comme une grève
Le mystique aliment qui ferait *leur vigueur?*[□□□*]

Arba:
Cybèle, qui les aime augmente ses verdures.[□□□□**]

Prie to priklauso ir garsioji pradžia:
La servante au grand coeur dont vous étiez jalouse.[□□□□□***]

Įteisinti šiuos slaptus dėsningumus ir už lyrikos ribų buvo užsibrėžęs Baudelaire'as rašydamas „Spleen de Paris"**** – eilėraščių ciklą proza. Dedikuodamas šį rinkinį vyriausiajam „Presse" redaktoriui, Arsene'ui Houssaye'ui, poetas rašė: „Kuris iš mūsų garbėtroškos dienomis nesvajojo apie poetinės prozos stebuklą – prozą, muzikalią, be ritmo ir be rimo, pakankamai lanksčią ir grubią, kad sutaptų su lyriniais sielos proveržiais, svajonių bangavimais, sąmonės krūpčiojimais? Šis apsėdantis idealas gimsta ypač

Užkliūdamas už žodžių lyg už grindinio akmenų,
Ir kartais užgaudamas seniai išsvajotas eiles. *(Pranc.)*

□ Cf. *André Gide:* Baudelaire et M. Faguet in: Morceaux choisis. Paris, 1921, p. 128.

□□ Cf. *Jacques Rivière:* Etudes. 18e éd. Paris, 1948, S. 14.

□□□ I, p. 29

* Kažin ar naujos mano išsvajotos gėlės
Šioje smėlėtoj dirvoje suras
Tą mistišką vešlumo peną? *(Pranc.)*

□□□□ I, p. 31

** Juos mylinti Kibelė globoja savo augalus. *(Pranc.)*

□□□□□ I, p. 113

*** Geraširdė tarnaitė, kuriai jūs pavydėjot. *(Pranc.)*

**** Paryžiaus splynas *(pranc.)*.

lankantis milžiniškuose miestuose, iš nesuskaičiuojamų jų tarpusavio sąsajų susikryžiavimo".[□]

Šioje pastraipoje ryškėja du teiginiai. Pirma, ji praneša apie vidinę sąsają, kurią Baudelaire'as įžvelgia tarp šoko figūros ir kontakto su didmiesčio masėmis. Ji taip pat leidžia suvokti, ką poetas iš tikrųjų turi minty, kalbėdamas apie mases. Čia negali būti nė kalbos apie klasę, apie kokį nors struktūruotą kolektyvą. Masė yra ne kas kita, kaip amorfiška praeivių minia, gatvės publika.[□□]

Minia, kurios egzistavimo Baudelaire'as niekad nepamiršta, nebuvo nė vieno jo darbo modelis – ji įspausta jame kaip slapta figūra, taip pat, kaip ji yra paslėpta aukščiau cituoto fragmento figūra. Pagal ją galima iššifruoti fechtuotojo įvaizdį: kirčiai, kuriuos jis kerta, turi praskinti kelią minioje. Žinoma, *faubourgs*, kuriais kelią skinasi „Soleil" poetas, žmonių nėra. Tačiau slaptą konsteliaciją (joje nušvinta visas posmo grožis) reikia greičiausiai suprasti taip: tuščiose gatvėse dėl poetinio grobio rašytojas grumiasi su vaiduokliška žodžių, fragmentų, eilėraščių pradžių minia.

V

Minia – joks kitas objektas nebuvo toks artimas devynioliktojo amžiaus rašytojams. Platūs jos sluoksniai, kuriems skaitymas tapo įprastu dalyku, buvo pasirengę susiformuoti kaip publika. Ji tapo užsakove; kaip ir paveikslų užsakovai Viduramžiais, ji norėjo atpažinti save dabartiniame romane. Populiariausias šio šimtmečio autorius įvykdė šiuos reikalavimus verčiamas vidinės būtinybės. Minia jam beveik antikine prasme reiškė klientų minią. Hugo pirmasis savo kūrinių pavadinimais kreipiasi į minią: „Les misérables", „Les travail-

---

[□] I, p. 405–406

[□□] Suteikti šiai miniai sielą yra ypatingas *flâneur* siekis. Susitikimas su minia jam yra išgyvenimas, kurį šlovinti jis niekad nepavargsta. Baudelaire'o veikalai neįsivaizduojami be tam tikrų šios iliuzijos aspektų. Jos vaidmuo, beje, dar nebaigtas. Jules'io Romainso[4] *unanimisme* (vieningumas; *pranc.*) yra vienas iš nuostabių vėlyvųjų jos žiedų.

leurs de la mer"*. Prancūzijoje Hugo buvo vienintelis, kuris galėjo varžytis su laikraštiniais romanais. Paprastiems žmonėms kone apreiškimo šaltiniu tapusio šio žanro meistras, kaip žinoma, buvo Eugène'as Sue. 1850 metais didele balsų dauguma jis buvo išrinktas į parlamentą Paryžiaus miesto atstovu. Neatsitiktinai jaunasis Marxas savo kritikos objektu pasirinko „Mystères de Paris"**. Jis anksti įsisąmonino savo uždavinį: iš amorfiškos masės, tuo metu suviliotos estetinio socializmo, išgauti proletariato plieną. Todėl masių aprašymai ankstesniuose Engelso darbuose traktuotini kaip drovi vienos iš Marxo temų preliudija. Veikale „Darbininkų klasės padėtis Anglijoje" rašoma: „Londono miestas, kur galima valandų valandas vaikštinėti neprieinant net pabaigos pradžios, nepastebint nei menkiausio ženklo, rodančio, jog artėja atviri laukai, vis dėlto yra savotiškas daiktas. Ši milžiniška centralizacija, trijų su puse milijonų žmonių susitelkimas vienoje vietoje šimtą kartų padidino tų trijų su puse milijono jėgas... Bet aukos, kurias reikėjo sudėti, pastebimos gerokai vėliau. Tik po kelių dienų vaikštynių asfaltuotomis pagrindinėmis miesto gatvėmis suvoki, jog tam, kad sukurtų visus tuos civilizacijos stebuklus, kuriais knibždėte knibžda visas jų miestas, londoniečiai turėjo paaukoti geriausią savo žmogiškumo dalį, kad snūduriuojančios juose šimteriopos jėgos lieka neveiksmingos ir nuslopintos... Jau pati gatvių grūstis yra atgrasi, ir prieš tai sukyla žmogaus prigimtis. Tie šimtai tūkstančių visų klasių ir luomų žmonių, besispraudžiančių vienas pro kitą, argi jie visi nėra žmonės, turintys tuos pačius bruožus ir sugebėjimus, tą patį laimės troškimą?.. Tačiau jie skuba pro šalį, tarsi neturėtų nieko bendra vienas su kitu, o vienintelis jų sutarimas yra nebylus: laikytis dešinės šaligatvio pusės, kad nebūtų užstotas kelias priešinga kryptimi plaukiančiai praeivių srovei; bet nė vienam nešauna į galvą bent žvilgtelti į kitą. Šiurkštus abejingumas, bejausmė individo izoliacija privačių interesų rate yra tuo atgrasesnė ir žiauresnė, juo daugiau individų grūdasi mažoje erdvėje".□

---

* „Vargdieniai", „Jūros darbininkai" *(pranc.)*.

** „Paryžiaus paslaptys" *(pranc.)*.

□ *Friedrich Engels:* Die Lage der arbeitenden Klasse in England: Nach eigner Anschauung und authentischen Quellen. 2 Ausg., Leipzig, 1848, p. 36–37.

Šis aprašymas akivaizdžiai skiriasi nuo tų, kuriuos galima rasti mažesniųjų prancūzų meistrų, kaip antai Gozlano, Delvau arba Lurine'o[5] darbuose. Jam trūksta mitrumo ir nerūpestingumo, su kuriuo *flâneur* juda minioje, ir kurių iš jo mielai mokosi feljetonistas. Engelsą minia glumina, nes sužadina jam moralinę, taip pat ir estetinę, reakciją: jį nemaloniai jaudina tempas, kuriuo vienas pro kitą lekia praeiviai. Jo pasakojimas žavingas tuo, kad nepaperkama kritinė laikysena jame susipina su senamadišku turiniu. Autorius atvykęs iš vis dar provincialios Vokietijos; jis galbūt niekad nejautė pagundos pranykti žmonių sraute. Kai Hegelis senatvėje pirmą kartą nuvyko į Paryžių, žmonai jis rašė: „Kai einu gatve, žmonės atrodo visiškai tokie patys kaip Berlyne – visi panašiai apsirengę, panašiais veidais – žodžiu, vaizdas tas pats, tik minios kur kas didesnės".[◻] Paryžiečiui buvo natūralu judėti minioje. Kad ir kokiu dideliu atstumu nuo minios individas būtų stengęsis laikytis, jis vis tiek buvo jos paliestas, jis negalėjo, kaip Engelsas, apžiūrinėti jos iš išorės. O Baudelaire'ui masė jokiu būdu nėra išorės dalykas; jo veikaluose galime matyti, kaip jis stengiasi atsispirti masės vilionėms ir pagundoms.

Masė tapo tokia neatskiriama Baudelaire'o dalimi, kad veltui ieškotume jos aprašymų. Beveik visos svarbiausios jo temos pateikiamos ne aprašymo forma. Kaip tiksliai pažymi Desjardinas, „jis siekia įvaizdį paskandinti atmintyje, o ne papuošti ir nuspalvinti".[◻◻] Veltui „Fleurs du mal" ar „Spleen de Paris" ieškotume miesto paveikslų, kurių meistras buvo Victoras Hugo, atitikmenų. Baudelaire'as neaprašo nei gyventojų, nei paties miesto. Atsisakęs tokių aprašymų, jis vieną perteikė kito pavidalu. Jo minia visad yra didmiestis; jo Paryžius visad perpildytas gyventojų. Būtent dėl to jis yra pranašesnis už Barbier[6], kurio aprašymuose tarp masių ir miesto

---

◻ *Georg Wilhelm Friedrich Hegel:* Werke. Vollständige Ausg. Durch einen Verein von Freunden des Verewigten. Bd. 19: Briefe von und an Hegel. Hrsg. von Karl Hegel. Leipzig, 1887. 2. Theil, p. 257.

◻◻ *Paul Desjardin:* Poètes contemporains. Charles Baudelaire. In: Revue bleue. Revue politique et littéraire (Paris), 3e série, tome 14, 24 me année, 2e série, No. 1, 2 juillet 1887, p. 23.

atsiranda plyšys.[□] „Tableaux parisiens"* beveik visur jaučiama slapta minios prezencija. Kai Baudelaire'o tema tampa aušra, tai

---

[□] Barbier metodą nusako eilėraštis „Londres" („Londonas", *pranc.)*, kuris dvidešimt keturiose eilutėse aprašo miestą, bejėgiškai pasibaigdamas tokiu posmu:

Enfin, dans un amas de choses, sombre, immense,
Un peuple noir, vivant et mourant en silence.
Des êtres par milliers, suivant l'instinct fatal,
Et courant après l'or par bien et le mal.**

(*Auguste Barbier:* Jambes et poèmes. Paris 1841, S. 193–194). – „Tendenciški" Barbier eilėraščiai, ypač Londono ciklas, paveikė Baudelaire'ą smarkiau nei manoma. Baudelaire'o „Crepuscule du soir"*** baigiasi taip:

...ils finissent
Leur destinée et vont vers le gouffre commun;
L'hôpital se remplit de leurs soupirs. – Plus d'un
Ne viendra plus chercher la soupe parfumée,
Au coin du feu, le soir, auprès d'une âme aimée.****
(I, S. 109)

Palyginkime tai su aštuntu Barbier eilėraščio „Mineurs de Newcastle"***** posmu:

Et plus d'un qui rævait dans le fond de son âme
Aux douceurs du logis, à l'oeil bleu de sa femme,
Trouve au ventre du gouffre un éternel tombeau.******
(*Barbier;* l. c., S. 240–241).

Keliais meistriškais brūkštelėjimais Baudelaire'as paverčia „šachtininko likimą" banaliu didmiesčio gyventojo galu.

* „Paryžiaus paveikslai" (*pranc.)*.

** Ir pagaliau, tarp galybės daiktų, didžiulė ir tamsi,
Niūri tauta, gyvenanti ir mirštanti tylėdama.
Tūkstančiai žmonių, genami fatališko instinkto
Vaikosi aukso, nepaisydami gėrio nei blogio.
(*Auguste Barbier* „Jambai ir eilėraščiai") *(Pranc.)*

*** „Vakaro žara"

**** ... jie baigia
savo kelią ir juda link bendros bedugnės.
Ligoninės prisipildo jų atodūsių. – Nė vienas
Nebeprisės ragaut kvapnios sriubos
Prie židinio, šalia mylimos draugės. *(Pranc.)*

***** „Njūkaslio angliakasiai"

****** Ne vieną, sielos gelmėj svajojusį
Apie namų jaukumą, mėlynas žmonos akis,
Bedugnės gelmėse priglaudžia amžinas kapas. *(Pranc.)*

tuščiose gatvėse jam sklaidosi „knibždėlyno tyla", kurią naktiniame Paryžiuje girdi Hugo. O kai Baudelaire'as įsižiūri į anatomijos atlasus, išdėliotus parduoti ant dulkėtos Senos krantinės, tai vietoj pavienių skeletų tuose lapuose nepastebimai atsiranda velionių minia. Tiršta mase iš lėto juda „Danse macabre" figūros. Sukriošusių senučių narsumas, apsakomas cikle „Les petites vieilles"* yra tas, kad jos išsiskiria iš didžiosios minios, nebeišgali laikytis jos tempo, galvoja apie tai, kas neturi nieko bendra su dabartimi. Masė buvo judantis šydas, per kurį Baudelaire'as matė Paryžių.[□] Jos buvimas sukuria vieną žymiausių „Fleurs du mal" eilėraščių.

Sonete „A une passante"** nė vienu posakiu, nė vienu žodžiu neužsimenama apie minią. Tačiau jo siužetas priklauso vien tik nuo jos, kaip plaukiantis burlaivis – nuo vėjo.

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feton et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douseur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

---

* „Senutės" *(pranc.)*.

□ Fantasmagorija, kurioje laukiantis leidžia savo laiką, pasažų Venecija, kuria Imperija apgaudinėja paryžiečius, mozaikiškame Baudelaire'o vaizde užtamsina tik keletą vietų. Todėl jo tekstuose nerandame pasažų.

** „Praeivei" *(pranc.)*.

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais *peut-être!*
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais![□]*

Susisupusi į našlės šydą, tyliai ir mįslingai nešama minios, nepažįstamoji patenka į poeto akiratį. Soneto prasmė sutelkta viename sakinyje: būtybė, žavinti didmiesčio gyventoją, anaiptol nėra minios priešybė, jai priešiškas elementas; atvirkščiai – ją atneša pati minia. Didmiestiečio susižavėjimas – meilė ne tik iš pirmo, bet ir iš paskutinio žvilgsnio. Tai atsisveikinimas amžiams, eilėraštyje sutampantis su susižavėjimo akimirka. Taip sonetas pateikia šoko, ar net katastrofos, figūrą. Tačiau sykiu ji paliečia ir jo jausmo esmę. Tai, kas mėšlungiškai sutraukia kūną – *crispé comme un extravagant*, sako Baudelaire'as – nėra palaima žmogaus, kurio visą esybę užvaldo erosas, o veikiau seksualinis sukrėtimas, kurį ištinka vienišuosius: Thibaudet žodžiai, kad šios eilės „galėjo atsirasti tik didmiestyje",[□□] nedaug tepasako. Jos apnuogina stigmas, kurias meilei išdegina gyvenimas didmiestyje. Būtent taip šį sonetą perskaitė Proustas, ir todėl gedinčios moters atvaizdą, jam po daugelio dienų pasirodžiusį Albertinos pavidalu, jis papuošė iškalbingu įrašu „la Parisienne"**.

[□] I, p. 106
[□□] *Albert Thibaudet:* Intérieurs. Paris, 1924, p. 22.

* Aplink mane apkurtinanti gatvė staugė.
Aukšta, liekna, su gedulu sunkiu, didingame skausme,
Praėjo moteris, savo puošnia ranka
Pakeldama ir supdama sijono palanką ir gėlių pynę;

Gracinga ir vikri – jos blauzdos buvo kaip skulptūros.
Aš, įsitempęs lyg pakvaišėlis koks, gėriau
Iš jos akių, blyškaus dangaus, kur mezgas uraganai,
Švelnumą, kuris užburia, ir malonumą, kuris žudo.

Žaibas... ir po to naktis! – Praeinanti grožybė,
Nuo kurios žvilgsnio aš atgimiau staiga,
Ar aš tavęs nepamatysiu amžinybėj?

Kitur, toli, toli nuo čia! Bet per vėlai! Gal *niekad!*
Aš nežinau, kur tu dingai, tu nežinai, kur aš einu,
O tu, kurią mylėjęs būčiau aš, o tu, kuri tatai žinojai! *(Pranc.)*[7]

** „Paryžietė" *(pranc.).*

„Kai Albertina vėl įžengė į mano kambarį, ji buvo apsivilkusi juoda satino suknele. Ši ją darė išblyškusią ir panašią į karštos ir vis tiek blyškios paryžietės tipą, į moterį, atpratusią nuo gryno oro, paveiktą gyvenimo masėje ir galbūt – išvirkavimo, moterį, atpažįstamą iš būdingo žvilgsnio, kuris, iš skruostų dingus raudoniui, atrodo neramus."[□] Taip žvelgia – netgi ir paties Prousto kūryboje – Baudelaire'o įamžintas eilėraštyje vien tik didmiesčio gyventojų patiriamos meilės objektas. Apie šią meilę neretai sakoma, jog ji ne tiek neišsipildė, kiek išvengė išsipildymo.[□□]

VI

Iš senesnių minios motyvo variantų Baudelaire'o išverstas Poe apsakymas traktuotinas kaip klasikinis. Tereikia atidžiau patyrinėti kai kurias jo keistenybes, ir susiduriama su tokiomis stipriomis ir slaptomis visuomenės instancijomis, kad jos priskirtinos toms, kurios per daugelį tarpininkų iš pagrindų ir drauge subtiliai gali paveikti meninę produkciją. Apsakymas vadinasi „Minios žmogus". Jo veiksmas rutuliojasi Londone; o pasakotojas – žmogus, kuris po ilgos ligos pirmą kartą išeina į miesto šurmulį. Vėlyvą rudeniškos dienos popietę jis įsitaiso prie didelės Londono smuklės lango. Jis apžiūri aplinkinius žmones smuklėje, laikraščio skelbimus; bet dažniausiai jo žvilgsnis nukrypsta į plaukiančią už lango minią. „Gatvė buvo viena svarbiausių miesto arterijų; visą dieną knibždėte knibždanti žmonėmis. Bet vakarui artinantis minia dar labiau ėmė augti, ir kai užsidegė žibintai, dvi tirštos nenutrūkstamos srovės praeivių tekėjo palei

[□] *Proust:* A la recherche du temps perdu. Bd. 6: La prisonnière. Paris, 1923, I, p. 138.

[□□] Meilės praeivei motyvas pasirodo viename ankstyvajame Georges eilėraštyje. Jis nepastebi lemiamo dalyko – kaip pro šalį plaukia žmonių srovė, nešanti moterį. Todėl randasi tik drovi elegija. Poetas prisipažįsta savo damai, kad jo žvilgsnis „nuklydo į šalį ilgesingai drėgnas į tavąjį panirti neišdrįsęs". (*Stefan George:* Hymnen Pilgerfahrten Algabal. 7. Aufl., Berlin, 1922, S. 23). Baudelaire'as nepalieka nė menkiausios abejonės, jog jis įdėmiai pažvelgė praeivei į akis.

duris. Šiuo paros metu aš niekad nebuvau taip sėdėjęs, todėl banguojanti žmonių galvų jūra pripildė mane netikėto ir nepatirto jausmo. Galiausiai lioviausi domėjęsis tuo, kas vyksta tavernoje ir įsižiūrėjau į vaizdą už lango."[□] Kad ir kokia svarbi būtų buvusi fabula, kurios uvertiūra yra ši pastraipa, palikime ją ramybėje ir panagrinėkime jos veiksmo aplinką.

Londono minia Poe atrodo niūri ir išsklaidyta, kaip ir dujų lempų šviesa, kurioje ji juda. Tai liečia ne tik padugnes, stojus nakčiai iššliaužiančias „iš urvų".[□□] Aukštesniųjų pareigūnų klasę Poe aprašo taip: „Visi buvo pliktelėję, jų dešiniosios ausys keistai atvipusios dėl nuolatinio rašiklio laikymo. Pastebėjau, kad skrybėles jie visuomet dėdavosi arba nusiimdavo abiem rankom ir nešiodavosi senovinius laikrodžius su trumpomis auksinėmis grandinėlėmis".[□□□] Dar nuostabesnis yra minios judėjimo būdo aprašymas: „Didžiuma praeivių man atrodė labai dalykiški ir savimi patenkinti, sakytumei, jie galvoja tik apie tai, kaip greičiau prasmukti pro spūstį. Antakiai suraukti, akys žvitrios; stumtelti kitų praeivių, tokių pat kaip jie, nesusierzindavo, o pasitaisę drabužius skubėdavo tolyn. Netrūko ir tokių, kurie neramiai blaškėsi tai vienon, tai kiton pusėn, įraudę mostagavo rankomis ir kalbėjosi patys su savim, tarytum toje žmonių maišalynėje būtų jautęsi baisiai vieniši. Kuomet jiems kelią pastodavo kliūtis, staiga liaudavosi bambėję, dusyk smarkiau imdavo mojuoti rankomis ir nutaisę meilikaujamą, bet nieko nesakančią, šypseną, laukdavo, kol praeis kelią pastoję žmonės."[□□□□]

[□] *Edgar Poe:* Nouvelles histores extraordinaires. Traduction de Charles Baudelaire (*Charles Baudelaire:* Oeuvres complètes. Bd. 6: Traductions II) Ed. Calmann Lévy. Paris, 1887, p. 88.

[□□] *Poe,* l. c., p. 94.

[□□□] *Poe,* l. c., p. 30–91.

[□□□□] Poe, l. c., p. 89. Šioje vietoje galima įžvelgti panašumą į „Un jour de pluie" („Lietinga diena", *pranc.*). Šis eilėraštis, nors ir pasirašytas kitos rankos, priskiriamas Baudelaire'ui. (cf. *Charles Baudelaire:* Vers retrouvés. Ed. Jules Mouquet. Paris, 1929). Paskutinė eilutė, suteikianti eilėraščiui nepaprasto niūrumo, turi tikslų atitikmenį „Minios žmoguje". „Dujinių žibintų spinduliai, – rašo Poe, – kurie, iš pradžių nedrąsiai priešinęsi dienos šviesai, dabar įžūliai užsiplieskė ir nušvietė visus daiktus ryškia

Galėtume galvoti, jog kalba eina apie įkaušusius, nuskurdusius individus. O iš tikrųjų šnekama apie „...bajorus, advokatus, krautuvininkus, biržos maklerius..."[□]

Šio Poe apmesto paveikslo negalima pavadinti realistiniu. Čia veikia sąmoningai deformuota vaizduotė, nutolinanti šį tekstą nuo tų, kurie rekomenduojami kaip socialistinio realizmo pavyzdžiai. Antai Barbier – vienas geriausių pavyzdžių, kuriais toks realizmas galėtų remtis – aprašo daiktus ne tokiu ekscentrišku būdu. Jis taip pat pasirinko aiškesnį objektą – pavergtųjų masę. Poe atveju apie ją negali būti nė kalbos; jis domisi vien tik „žmonėmis". Juos regėdamas jis, kaip ir Engelsas, jaučia grėsmę. Tai yra kaip tik tasai didmiesčio minios vaizdas, kuris Baudelaire'ui tapo svarbiausias. Ir nors jis pasidavė jėgai, su kuria minia traukė prie savęs ir padarė savu *flâneur* pavidalu, jo niekuomet neapleido nežmogiškos jos prigimties pojūtis. Beveik tuo pačiu metu jis tampa jos sąjungininku ir nuo jos pasišalina. Jis susideda su ja tik tam, kad netikėtai, *vienu*

virpančia šviesa. Viskas skendėjo tamsoje ir tuo pat metu nuostabiai švytėjo – kaip juodmedis, su kuriuo buvo palygintos „Tertuliano eilės" (*Poe*, l. c., p. 94). Baudelaire'o susitikimas su Poe yra tuo nuostabesnis, jei turėsime omeny, kad šis eilėraštis parašytas vėliausiai 1843 metais – taigi tuo laiku, kai jis dar nebuvo skaitęs Poe.

Chacun, nous coudoyant sur le trottoir glissant,
Egoiste et brutal, passe et nous éclabousse,
Ou, pour courir plus vite, en s'éloignant nous pousse.
Partout fange, déluge, obscurité du ciel:
*Noir tableau qu' eût rêvé le noir Ezéchiel!** (I, p. 211.)

* Mums iriantis slidžiu šaligatviu, kiekvienas
Egoistas ir storžievis eidamas pro šalį mus aptaško
Arba, kad greičiau nubėgtų, pastumia nutoldamas.
Visur tik purvas, tvanas ir dangaus tamsybė:
Niūrus paveikslas, apie kurį svajotų niūrus Ezekielis. (*Pranc.*)

□ *Poe*, l. c., p. 90. Poe verslininkai visada yra šiek tiek demoniški. Galėtume prisiminti Marxą, kuris manė, kad „Karštligiškai jaunatviškas materialios gamybos sąjūdis kaltas dėl to, jog „nebuvo nei laiko, nei progų sunaikinti senąjį dvasių pasaulį" (*Karl Marx:* Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte. Ed. Rjazanov, Wien, Berlin, 1927, p. 30). Sutemus Baudelaire'as regi, kaip ore pabunda „tingūs nelyginant pirklių būrys piktieji demonai" (I, p. 108). Ši vieta eilėraštyje „Crépuscule du soir" galbūt yra Poe teksto reminiscencija.

neapykantos žvilgsniu, nutrenktų ją nebūtin. Kai jis santūriai pripažįsta šią dviprasmybę, ji įgyja tramdomųjų savybių; galbūt su ja susijęs sunkiai nusakomas „Crépuscule du soir" žavesys.

VII

Baudelaire'ui patiko sutapatinti minios žmogų, kurį sekdamas Poe pasakotojas skersai išilgai išmaišo naktinį Londoną, su *flâneur* tipu.[□] Čia su juo sutikti negalima. Minios žmogus dar nėra *flâneur*. Jame ramybė užleido vietą maniakiškai elgsenai. Tad veikiau demonstruoja, kuo virs *flâneur*, netekęs savo aplinkos. Jei tai buvo Londonas, tai tik ne tas, kurį aprašė Poe. Palyginti su juo, Baudelaire'o Paryžius išlaiko kai kuriuos senų gerų laikų bruožus. Paryžiuje dar buvo keltų, keliančių per Seną tose vietose, kur vėliau išsiries tiltų arkos. Baudelaire'o mirties metais tūlam verslininkui dar galėjo šauti mintis pasiturinčių miesto gyventojų patogumui suorganizuoti penkis šimtus palankinų. Dar buvo populiarūs pasažai, kuriuose *flâneur* galėjo išvengti karietų, nepripažįstančių pėsčiųjų savo konkurentais.[□□] Jau buvo pėstysis, besispaudžiantis minioje, tačiau dar buvo ir *flâneur*, kuriam reikėjo erdvės ir kuris nenorėjo atsisakyti rentos. Dauguma turi rūpintis savo reikalais: rentininkas gali būti *flâneur* iš esmės tik tada, kai jis savaime išsiskiria iš aplinkos. Kur toną duoda rentininkai, ten *flâneur* yra tiek pat mažai vietos, kiek ir karštligiškame Sityje. Londonas turi minios žmogų. Pasiuntinys Nantė, populiari Berlyno figūra prieš 1848 metų revoliuciją, yra savotiška jo priešingybė: Paryžiaus *flâneur* atsidurtų tarp jų.[□□□]

□ Cf., II, p. 328–335.

□□ Tam tikromis aplinkybėmis pėsčiasis nedvejodamas parodydavo provokuojantį nerūpestingumą. Vienu metu, apie 1840-uosius, gero tono ženklu buvo laikoma į pasažus vesti pasivaikščioti vėžlius. *Flâneur* mielai leisdavo jiems nustatyti judėjimo greitį. Jei būtų buvusi jų valia, tai progresas būtų turėjęs prisitaikyti prie tokio tempo. Tačiau paskutinį žodį tarė ne jie, bet Tayloras[8], išpopuliarinęs lozungą „Šalin dykinėjimą (*Flanerie*)".

□□□ Glasbrennerio[9] personažo pavidalu rentininkas pasirodo kaip vargingas *citoyen* (pilietis – *pranc.*) palikuonis. Berlyno gatvių vaikui Nantei nėra jokios

Rentininko požiūrį į minią atskleidžia trumpas prozinis tekstas – paskutinis E. T. A. Hoffmanno kūrinys, kuris vadinasi „Kampinis pusbrolio langas". Jis parašytas penkiolika metų anksčiau nei Poe pasakojimas ir yra vienas pirmųjų bandymų užfiksuoti didesnio miesto gatvės vaizdą. Verta įsidėmėti abiejų tekstų skirtumus. Poe stebėtojas žiūri pro viešos kavinės langus; pusbrolis, priešingai, yra užsidaręs savo namuose. Poe stebėtojas pasiduoda žavesiui, kuris galiausiai įtraukia jį į minios sūkurį. Hoffmanno pusbrolis sėdi prie kampinio lango tarsi paralyžiuotas; jis negalėtų pasiduoti minios srovei net ir tuomet, jei ją jaustų savo kūnu. Nors iš tikrųjų jis pakilęs virš minios, kaip tą sugestijuoja jo postas nuomojamame bute. Iš ten jis apžiūri minią; vyksta sekmadienio turgus, ir minia jame jaučiasi kaip žuvis vandenyje. Operiniais žiūronais jis išskiria žanrines sceneles. Naudojimąsi šiuo prietaisu visiškai atitinka vidinė stebėtojo laikysena. Jis prisipažįsta,[□] kad svečią norėtų supažindinti su „stebėjimo meno primicijomis".[10][□□] Šį meną sudaro sugebėjimas džiaugtis gyvaisiais paveikslais – populiaria bydermajerio laikų pramoga. Jų aiškinimo pagrindas yra pamokomos sentencijos.[□□□] Šį tekstą galima traktuoti

priežasties ko nors ieškoti. Jis įsitaiso gatvėje, kuri, savaime suprantama, yra akligatvis, ir jaučiasi jame taip pat patogiai, kaip miesčionis tarp keturių savo buto sienų.

□ Reikėtų atkreipti dėmesį į tai, kokiomis aplinkybėmis prisipažįstama. Svečias mano, kad pusbrolis žiūri į šurmulį apačioje tik todėl, kad jam patinka kintančių spalvų žaismė. Tačiau ilgainiui tai vis dėlto imtų varginti. Panašiai, ir tik truputį vėliau, Gogolis rašo apie metinį turgų Ukrainoje: „čia atkeliaudavo tiek daug žmonių, kad imdavo mirgėti akyse". Kadaise judančios minios vaizdas galbūt buvo vaizdas, prie kurio akis dar turėjo prisitaikyti. Priėmus šį spėjimą, būtų įmanoma teigti, kad akiai įveikus šią užduotį, atsivėrė naujos galimybės įtvirtinti šiems laimėjimams. Tokiu atveju impresionistinės tapybos technika – galybė paveiksle sumaišytų spalvotų dėmių – būtų didmiesčio gyventojų akiai įprastų patirčių atspindys. Šią hipotezę patvirtintų, pavyzdžiui, Monet nutapyta Chartres katedra, kuri atrodo tarsi iš akmenų sukrautas skruzdėlynas.

□□ *Ernst Theodor Amadeus Hoffmann:* Ausgewählte Schriften. Bd. 14: Leben und Nachlass. Von Julius Eduard Hitzing. Bd. 2. 3 Aufl. Stuttgart, 1839, p. 205.

□□□ Šiame tekste Hoffmannas pamokomą sentenciją skiria ir galvą į dangų pakėlusiam neregiui. Baudelaire'as, žinojęs šį apsakymą, paskutinėje

kaip tuo metu būtiną bandymą. Tačiau aišku, kad Berlyne jis buvo atliekamas tokiomis sąlygomis, kuriomis negalėjo visiškai pasisekti. Jei Hoffmannas būtų nors kartą apsilankęs Paryžiuje ar Londone, ar jei būtų norėjęs pavaizduoti pačią masę, jis nebūtų apsiribojęs turgumi; nebūtų vaizdavęs daugiausia moterų; jis gal būtų pasinaudojęs motyvais, kuriuos Poe išgavo iš dujinių lempų šviesoje judančios minios. Beje, jų nebūtų reikėję, norint pabrėžti kraupius momentus, kuriuos jautė kiti didmiesčio fizionomistai. Čia tinka mąsli Heines pastaba. 1838 metais laiške Varnhagenui korespondentas rašo: „Pavasarį Heinei labai pablogėdavo regėjimas. Paskutinį kartą aš su juo galiuką paėjau bulvaru. Šios unikalios gatvės spindesys ir gyvybė mane labai sužavėjo; mano žodžiai paskatino Heinę pabrėžti siaubą, įmaišytą į šį pasaulio centrą".❑

VIII

Tiems, kurie pirmieji pamatė didmiesčio minią, ji sukėlė baimę, pasišlykštėjimą ir siaubą. Poe apsakyme ji atrodo kažkuo barbariška. Disciplina vos įstengia ją suvaldyti. Vėliau Jamesas Ensoras nenuilsdamas priešino jos drausmę ir laukiniškumą. Į karnavališkas savo paveikslų gaujas jis su meile įterpia kariuomenės junginius. Abu jie puikiai dera vienas su kitu – tai modelis totalitarinių valstybių, kur policija eina išvien su plėšikautojais. Valéry, kuris akylai stebėjo simptomų kompleksą, vadinamą civilizacija, nustato vieną būdingą faktą. „Didžiųjų miestų gyventojas, – rašo jis, – vėl grįžta į laukinį, tai yra vienišiaus būvį. Ligi tol poreikio nuolat palaikytas jausmas, kad priklausai nuo kitų, nepriekaištingai veikiančio mechanizmo sąlygomis pamažu atbunka. Kiekvienas to mechanizmo patobulinimas panaikina tam tikrus elgsenos būdus ir jausmus... išskyrus jėgą."❑❑ Komfortas izoliuoja. Antra vertus,

---

„Aveugles" („Aklieji" *pranc.*) eilutėje pakeičia Hoffmanno mintį taip, kad jos pamokomas turinys atrodo esąs melagingas: „Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles?" („Ko tie aklieji ieško Danguje?" *Pranc.*) (I, p. 106).

❑ *Heinrich Heine:* Gespräche, Briefe, Tagebücher, Berichte seiner Zeitgenossen. Gesammelt und hrsg. von Hugo Bieber. Berlin, 1926, p. 163.

❑❑ *Valéry:* Cahier B 1910, Paris, p. 88–89.

savo vartotojus jis priartina prie mechanizmo. Degtukų išradimas apie šimtmečio vidurį yra pirmoji iš daugelio naujovių, kurioms bendra viena: staigus rankos judesys tampa daugialypio proceso pradžia. Keičiasi daugybė sferų: tai, be kita ko, iliustruoja telefono pavyzdys. Ragelio pakėlimas pakeitė nuolatinį senesniųjų aparatų rankenos sukimą. Tarp nesuskaičiuojamų įjungimo, įmetimo, spaudimo ir pan. veiksmų išskirtinas ypač daug ką pakeitęs fotoaparato mygtuko spustelėjimas. Pakako vieno paspaudimo pirštu, kad įvykis būtų įamžintas neribotam laikui. Aparatas akimirkai sukeldavo sakytumei pomirtinį šoką. Prie haptinių tokio pobūdžio patirčių prisidėjo optiniai; juos kelia laikraščių skelbimų puslapis arba didmiesčio eismas. Judėjimas tokia erdve individui neišvengiamai reiškia seriją šokų ir susidūrimų. Pavojingose kryžkelėse jį sudirgina greita nervinių impulsų virtinė tarsi elektros baterijos išlydžiai. Baudelaire'as kalba apie žmogų, kuris neria į minią nelyginant į elektros energijos rezervuarą. Aprašydamas šoko patirtį, jis pavadina jį „*kaleidoskopu*, turinčiu sąmonę".[□] Jei Poe praeiviai žvalgosi į visas puses, regis, be aiškios priežasties, dabartiniai turi tai daryti, kad susiorientuotų eismo signaluose. Tokia sudėtinga yra technikos atliekama žmogaus *sensorium** treniruotė. Atėjo diena, kai naują greitų dirgiklių poreikį patenkino filmas. Formaliu filmo principu tapo percepcija šoko būdu. Tai, kas prie konvejerio nustato gamybos ritmą, yra filmo recepcijos ritmo pagrindas.

Neatsitiktinai Marxas pabrėžia, koks laisvas yra amatininkų darbo akimirkų ryšys. Fabriko darbininkui prie konvejerio šis ryšys yra savarankiškas, sudaiktintas. Gaminys patenka į darbininko veikimo aplinką nepriklausomai nuo jo valios, ir taip pat savavališkai pasišalina iš jos. „Kapitalistinei produkcijai... – rašo Marxas, – bendra yra tai, kad ne darbininkas naudojasi darbo sąlygomis, bet atvirkščiai – darbo sąlygos darbininku; tačiau šis sukeitimas įgauna konkretų techninį pavidalą tik atsiradus mašinoms."[□□] Dirbdami su mašinomis, darbininkai išmoksta suderinti „savo judesius su

---

□ II, p. 333.

* Sąmonė *(lot.)*.

□□ *Karl Marx:* Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Ungekürzte Ausg. Nach der 2. Aufl. von 1872. [Ed. Karl Korsch.] Bd. 1. Berlin, 1932, p. 404.

visada pastoviu automato judėjimu".[□] Šie žodžiai išryškina absurdišką vienodumą, kuriuo Poe nori pažaboti minią – drabužių, elgesio ir nepaskutinėje vietoje – mimikos vienodumą. Juokas yra proga pagalvoti. Šiandien jis išreikštas fraze *keep smiling*[*] ir funkcionuoja kaip mimetinis šoko amortizatorius. – „Bet koks darbas su mašina, – sakoma aukščiau minėtame kontekste, – iš pat pradžių reikalauja darbininko muštro".[□□] Reikėtų skirti praktiką ir muštrą. Praktika, buvusi itin svarbi amatams, dar tebebuvo reikšminga manufaktūrai. Jos pagrindu „kiekviena gamybos šaka *patirtimi* randa jos atitinkamą techninį pavidalą ir *lėtai* jį tobulina". Žinoma, „kai pasiekiamas tam tikras brandos laipsnis",[□□□] jos pavidalas gali žaibiškai kristalizuotis. Tačiau, antra vertus, ta pati manufaktūra „kiekvienam savo amatui išaugina vadinamųjų nekvalifikuotų darbininkų klasę, kurios visiškai neturėjo amatų sistema. Kai manufaktūra bendro darbingumo labui ligi virtuoziškumo ištobulina vienpusiškus specialius įgūdžius, tai ji pradeda specialybe daryti ir įgūdžių trūkumą. Šalia susiskirstymo rangais atsiranda ir paprastas darbininkų dalijimas į kvalifikuotus ir nekvalifikuotus".[□□□□] Nekvalifikuotas darbininkas yra labiausiai pažemintas mašinų muštro. Jo darbas izoliuotas nuo patirties; jis yra praradęs visas teises į praktiką.[□□□□□] Lunaparkas su savo sūpynėmis ir panašiomis pramogomis yra ne kas kita kaip rengimasis muštrui, kurį fabrike turi išeiti nekvalifikuotas darbininkas (pasirengimas, kartais atstodavęs visą programą; nes ekscentriko menas, kurio lunaparke galėjo mokytis paprastas žmogus, suklestėjo sykiu su bedarbystės atsiradimu). Poe tekstas atskleidžia tikrąją laukiniškumo ir disciplinos sąsają. Jo praeiviai elgiasi taip, lyg prisitaikę prie automatų, galėtų kalbėti tik automatiškai. Jų elgesys yra reakcija į šokus. „Stumtelti pašonėn jie puldavo lankstytis prieš kaltininkus ir atrodydavo visiškai sutrikę".

[□] *Marx*, l. c., p. 402.

[*] Nenustok šypsotis *(angl.)*.

[□□] *Marx*, l. c., p. 402.

[□□□] *Marx*, l. c., p. 323.

[□□□□] *Marx*, l. c., p. 36.

[□□□□□] Juo trumpesnis darosi darbininko mokymo laikas, tuo ilgiau mokomi kareiviai. Gamybos praktikos pakeitimas destruktyvia praktika turbūt susijęs su visuomenės rengimu totaliam karui.

IX

Praeivio minioje patiriamą šoką atitinka mašina dirbančio darbininko „išgyvenimas". Tačiau tai dar ne pakankamas pagrindas manyti, jog Poe suvokė, kas darbininkui yra industrinio darbo procesas. Šiaip ar taip, Baudelaire'as buvo labai nutolęs nuo tokio supratimo; bet jį nepaprastai domino atspindžio mechanizmas, pagal kurį mašina verčia darbininką judėti ir kurį galima nuodugniai ištirti žvelgiant į dykinėtoją tarsi į veidrodį. Jei pasakytumėme, kad tai yra azartinis žaidimas, mūsų teiginys atrodytų paradoksalus. Argi galima rasti akivaizdesnę priešybę nei tarp darbo ir lošimo? Alainas aiškina: „Žaidimo sąvoka reiškia... kad jokia partija nepriklauso nuo ankstesnės. Žaidime nėra jokios saugios pozicijos... Jam nesvarbu jokie praeities nuopelnai, ir tuo jis skiriasi nuo darbo. Svariai praeičiai, besiremiančiai darbu, žaidimas surengia trumpą procesą".[◻] Darbas, kurį Alainas čia turi omeny, yra smarkiai diferencijuotas (jis, kaip ir protinis darbas, įstengė išsaugoti tam tikrus amato bruožus); tai ne daugumos fabriko darbininkų darbas, ir jokiu būdu – ne nekvalifikuotų darbininkų. Tiesa, pastarajam trūksta nuotykio kokybės, stinga lošėją viliojančios *Fata Morgana*. Bet jam tikrai netrūksta bergždumo, tuštumo, negalėjimo pasibaigti, taip būdingo samdomo fabriko darbininko triūsui. Lošime pasirodo ir automatinio darbo proceso išmankštintas gestas, nes nebūna lošimo be staigaus rankos judesio – statant pinigus arba imant kortą. Tai, kas mašinos judėjimui yra stūmis, azartiniame žaidime yra vadinamasis *coup**. Dirbančio su mašina judesys niekuo nesusijęs su anksčiau buvusiu kaip tik todėl, kad jis yra visiškas ano pakartojimas. O jei kiekvienas darbo su mašina judesys yra izoliuotas nuo pirma buvusio, kaip azartinio žaidimo *coup* izoliuotas nuo ankstesniojo *coup*, tai samdomo darbininko lažas tam tikra prasme yra lošėjo lažo atitikmuo. Abiejų darbe nebėra jokio turinio.

[◻] *Alain* [Emile Auguste Chartier]: Les idées et les âges. Paris, 1927, I, p. 183 („Le jeu").

* Kirtis, metimas *(pranc.)*.

Yra viena Senefelderio[11] litografija, vaizduojanti lošėjų klubą. Nė vienas iš ten vaizduojamų lošikų nežaidžia įprastiniu būdu. Kiekvieną valdo skirtinga emocija: vienas nepaprastai džiaugiasi, kitas nepasitiki savo partneriu, trečiasis yra visiškai nusiminęs, ketvirtasis veržiasi ginčytis, dar kitas ketina palikti šį pasaulį. Visi šie elgsenos būdai turi kažkokią bendrą paslaptį: pavaizduotos figūros rodo, kaip mechanizmas, kuriam atsiduoda azartinių žaidimų dalyviai, taip užvaldo jų sielą ir kūną, kad net privačiame gyvenime, ir netgi labiausiai susijaudinę, jie gali veikti tik refleksiškai. Jie elgiasi kaip praeiviai Poe tekste. Jų gyvenimas yra automatų gyvenimas; tuo jie panašūs į fiktyvias Bergsono figūras, ištrynusias visą savo atmintį.

Neatrodo, kad Baudelaire'as būtų buvęs aistringas lošėjas; nors įjunkusiems į lošimus jis surado simpatijos ir net pagarbos žodžius.[□] Motyvas, kurį jis aprašė savo noktiurne „Le jeu"*, atitiko jo pažiūrų į modernybę sistemą. Tačiau tai parašyti buvo tik dalis užduoties. Lošėjo įvaizdis Baudelaire'ui tapo autentiškai moderniu archajiško fechtuotojo įvaizdžio papildymu. Jam abu jie yra herojiškos figūros. Börne[12] žvelgė Baudelaire'o akimis rašydamas: „Jei būtų sutaupytos visos jėgos ir aistros..., kurios Europoje kasmet iššvaistomos prie lošimo stalų – ar jų užtektų sukurti romėnų tautai ir Romos istorijai? Tai ir yra svarbiausia! Kadangi kiekvienas žmogus gimsta romėnas, buržuazinė visuomenė bando jį nuromėninti, ir todėl randasi azartiniai ir saloniniai žaidimai, romanai, itališka opera ir elegantiški laikraščiai".[□□] Buržuazija priprato prie azartinių žaidimų tik devynioliktajame amžiuje; aštuonioliktajame juos žaidė vien aristokratai. Lošimai išplito kartu su Napoleono armijomis ir tapo „aukštuomenės ir tūkstančių didmiesčio pusrūsiuose įsitaisiusių neramių gyvenimų dalimi" – spektakliu, kuris Baudelaire'ui atrodė herojiškas, „būdingas mūsų epochai".[□□□] Jei azartinį lošimą panagrinėtume ne tik techniniu, bet ir

---

□ Cf. I, s. 456; II, p. 630.

* „Lošimas" *(pranc.)*.

□□ *Ludwig Börne:* Gesammelte Schriften. Neue vollständige Ausg. Bd. 3. Hamburg-Frankfurt a. M. 1862, p. 38–39.

□□□ II, p. 135.

psichologiniu požiūriu, Baudelaire'o koncepcija pasirodytų dar svarbesnė. Akivaizdu, kad lošėjas nori laimėti. Tačiau jo siekimą laimėti ir išlošti pinigų sunku vadinti noru griežtąja to žodžio prasme. Galbūt jį apėmęs godulys, galimas daiktas, koks nors įtartinas pasiryžimas. Šiaip ar taip, jis yra tokios būsenos, kai negali kelti daug triukšmo dėl patirties.[□] Noras, priešingai, priklauso patirties plotmei. „Ko žmogus trokšta jaunystėje, tą jis su kaupu gauna senatvėje", – sako Goethe. Juo anksčiau gyvenime žmogus ko užsinori, tuo didesnės jo galimybės tai paversti tikrove. Juo ilgesnį laiko tarpą tasai noras apima, tuo labiau tikėtina, kad jis taps realybe. Tačiau į laiko tolius jį veda pripildanti ir struktūruojanti patirtis. Todėl išsipildęs noras vainikuoja visą patirtį. Liaudies simbolikoje laiko tolius gali pavaduoti nuotolis erdvėje; todėl begaliniuose erdvės toliuose krintanti žvaigždė tapo išpildyto noro simboliu. Dramblio kaulo rutulys, riedantis į *naują* įdubimą, *nauja* ant viršaus gulinti korta yra tikros krintančios žvaigždės priešybės. Laikas, telpantis į akimirksnį, kai krintanti žvaigždė sužiba vienam žmogui, yra ta akimirka, kurią su jam būdingu tikrumu aprašė Joubert'as[13]. „Laikas, – sako jis, – yra ir amžinybėje; tačiau tai ne žemiškas, pasaulio laikas... Šis laikas nenaikina, jis tik užbaigia."[□□] Jis yra pragaro laiko priešybė – jo valdžioje egzistuoja tie, kuriems neleidžiama pabaigti nė vieno pradėto darbo. Blogą azartinių žaidimų reputaciją iš tikrųjų lemia tai, kad prie jų nagus prikiša ir pats lošėjas (nepataisomas loterijos mėgėjas niekad nebus taip persekiojamas kaip azartinių žaidimų siaurąja prasme lošėjas).

[□] Žaidimas eliminuoja patirties struktūras, išskyrus jėgą. Miglota nuojauta galbūt yra priežastis to, kodėl būtent lošėjų taip mėgstamas „vulgarus rėmimasis patirtimi". Lošėjas sako „mano numeris", kaip ištvirkautojas sako „mano tipas". Antrosios imperijos pabaigoje šis požiūris buvo vyraujantis. „Bulvaruose buvo įprasta viską priskirti atsitiktinumui" (*Gustave Rageot:* Qu'est-ce qu'un événement? In: Le temps, 16 avril, 1939). Šią nuostatą skatina lažybos. Jos suteikia įvykiams šokiruojantį pobūdį, išlaisvina juos iš patirties konteksto. Buržuazijai net ir politiniai įvykiai ėmė įgauti prie lošimo stalų vykstančių veiksmų pavidalą.

[□□] *Joseph Joubert:* Pensées. Paris, 1882. II., p. 162.

Reguliuojamoji lošimo (kaip ir samdomojo darbo) idėja – viską nuolat reikia pradėti iš pradžių. Todėl labai prasminga yra, kad Baudelaire'o lošėjo partneriu tampa sekundinė rodyklė – *la Seconde*.

Souviens-toi *que le Temps est un journeur avide*
Qui gagne sans tricher, à tout coup! C'est la loi.[□*]

Kitame tekste sekundę pakeičia pats Šėtonas.[□□] Jo sričiai be jokių abejonių priklauso ir tylus urvas, į kurį eilėraštis „Le jeu" nukreipia įjunkusius į azartinius žaidimus.

Voilà le noir tableau qu'en un rêve nocturne
Je vis se dérouler sous mon oeil clairvoyant.
Moi-même, dans un coin de l'antre taciturne
Je me vis accoudé, froid, muet, enviant,

Enviant de ces gens la passion tenace.[□□□**]

Poetas nelošia. Toks pat laimingas ar nelaimingas kaip lošėjas, jis stovi savajame kampe. Jis irgi yra modernus žmogus, iš kurio apgaule atėmė patirtį. Jis tik atmeta narkotikus, kuriais lošikai bando užliūliuoti savo sąmonę, išdavusią juos sekundinės rodyklės valdžiai.[□□□□]

□ I, p. 94.

* Nepamiršk, kad laikas – tai godus lošėjas,
Jis visad laimi, nesukčiaudamas! Toks jau dėsnis. *(Pranc.)*

□□ Cf. I, p. 455–459.

□□□ I, p. 110.

** Štai tokį niūrų reginį naktiniame sapne
Stebėjo aiškiaregės mano akys.
Mačiau save tyliam urvo kampe,
Parimusį besėdintį – šaltą, nebylų ir pavydintį,
Pavydintį šitiems žmonėms jų atkaklios aistros. *(Pranc.)*

□□□□ Narkotikų poveikis, apie kurį čia kalbama, pasireiškia laike kaip ir kančia, kurią jis turėtų palengvinti. Laikas yra medžiaga, kurioje įpintos lošimo fantsmagorijos. Gourdonas[14] rašo savo „Faucheurs de nuit" („Nakties pjovėjai", *pranc.)*: „Aš teigiu, kad lošimo aistra yra kilniausia iš visų aistrų, nes ji apima visas kitas. Daugelis laimingų *coups* suteikia man

Et mon coeur s'effraya d'envier maint pauvre homme
Courant avec ferveur à l'abîme béant,
Et qui, soûl de son sang, préférerait en somme
La douleur à la mort et l'enfer au neant![□]*

Šiuo paskutiniu posmu Baudelaire'as vaizduoja nekantrumą kaip lošėjo įniršio substratą, kurį rašytojas gryniausiu pavidalu rado savyje. Jo tūžmo išraiškingumas prilygsta padujiškei Giotto *Iracundia***.

X

Jei tikėsime Bergsonu, būtent *durée* prisiminimas iš žmogaus sielos pašalina laiko obsesiją. Proustas tuo tikėjo ir sukūrė pratybų sistemą, kuria visą gyvenimą siekė į dienos šviesą iškelti praeitį su visomis jos reminiscencijomis, per buvimo pasąmonėje laiką prasisunkusiomis į jo poras. Jis buvo neprilygstamas „Fleurs du mal" skaitytojas; jis jautė, kad šiame kūrinyje veikia panašios jėgos.

---

daugiau pasimėgavimo nei jo per ilgus metus turi nelošiantis vyras... Jūs manote, kad man atitenkantį auksą aš laikau tik laimėjimu? Jūs klystate. Jame aš įžiūriu malonumus, kurių jis man teikia, ir juos ligi galo išragauju. Jie atsiranda per greitai, kad įgristų, jie per įvairūs, kad keltų nuobodulį. Viename gyvenime aš gyvenu šimtą gyvenimų. Kai keliauju, tai tik taip, kaip keliauja elektros kibirkštis... Kai šykštauju ir tausoju savo banknotus „lošimui", taip atsitinka todėl, kad per daug gerai žinau laiko vertę, kad ją investuočiau kur kitur, kaip kiti žmonės. Tam tikras malonumas, kurį sau leisčiau, kainuotų man tūkstantį kitų malonumų... Aš patiriu dvasinius malonumus ir nenoriu jokių kitų". (*Edouard Gourdon:* Les faucheurs de nuit. Joueurs et Joueuses. Paris, 1860, p. 14–15). Panašią padėtį puikiuose užrašuose apie lošimą savo „Jardin d'Épicure" („Epikūro sodas", *pranc.*) vaizduoja Anatole'is France'as.

□ I, p. 110.

* Man širdis pašiurpo nuo pavydo vargšeliui žmogui,
Kuris įsikarščiavęs lekia palaimingon prarajon,
Apkvaitusiam nuo savo kraujo, galų gale iškeisiančiam
į skausmą mirtį ir nebūtį į pragarą! *(Pranc.)*

** Rūstybė *(lot.)*.

Pažintis su Baudelaire'u nebus tikra, jei ignoruos Prousto patirtį. „Baudelaire'o laikas, – rašo Proustas, – yra keistu būdu padalytas; mums atsiveria vos kelios dienos – svarbios dienos. Todėl suprantama, kodėl jis taip dažnai vartoja pasakymus, kaip „vieną vakarą" ir panašiai".[ロ] Šios reikšmingos dienos yra, Joubert'o žodžiais tariant, užbaigiančio laiko dienos. Tai atminimo dienos, nepaženklintos jokio išgyvenimo. Jos nesusijusios su kitomis dienomis, ir stovi nuošaly nuo laiko. Tai, kas yra jų turinys, Baudelaire'as nusakė *correspondances** sąvoka, kuri netikėtai atsiduria šalia „moderniaus grožio" sąvokos.

Ignoruodamas mokslinius raštus apie *correspondances* (jas mini visi mistikai; Baudelaire'as susidūrė su jomis Fourier veikaluose), Proustas nebepostringauja apie sinestezijos kuriamas menines padėties variacijas. Jam svarbu tai, kad *correspondances* užfiksuoja patirties sampratą, turinčią kulto elementų. Tik įsisąmoninęs šiuos elementus, Baudelaire'as galėjo suprasti, ką iš tikrųjų reiškia katastrofa, kurios liudytojas buvo jis – modernus žmogus. Tik taip jis galėjo atpažinti ją kaip jam vienam skirtą iššūkį. Baudelaire'o atsakymas buvo „Fleurs du mal". Jeigu iš tikrųjų egzistuoja slapta šios knygos architektūra, apie kurią tiek daug spėliojama, tai ją pradedantis eilėraščių ciklas greičiausiai skirtas kažkam, kas negrįžtamai prarasta. Šiame cikle yra du sonetai, kurių motyvacija identiška. Pirmasis, pavadintas „Correspondances", prasideda taip:

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui loin se confondent
Dans une ténébreuse et perfone unité,

[ロ] *Proust:* A propos de Baudelaire, in: Nouvelle revue française, tome 16, 1er juin 1921, p. 652.

* Atitikmenys *(pranc.)*.

Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.[□*]

Correspondances Baudelaire'ui reiškė tai, ką galima apibūdinti kaip patirtį, besistengiančią apsisaugoti nuo krizių – o tai įmanoma padaryti tik kulto srityje. Jei ji pranoksta savo ribas, tuomet pasirodo kaip „grožis". Taigi grožio kultinė vertė pasirodo esanti meno vertybė.[□□]

□ I, p. 23.

* Gamta – tai šventykla, kur iš gyvų kolonų
Kartais ataidi neaiškūs žodžiai;
Žmogus ten braunasi pro simbolių miškus,
Kurie jį stebi pažįstamu žvilgsniu.

Kaip toly tolimi aidai susipina
Į tamsią, gilią vienumą,
Beribę lyg naktis ir lyg šviesa,
Taip ir kvapai, spalvos ir garsai atliepia vienas kitą. *(Pranc.)*

□□ Grožį galima apibrėžti dviem būdais: pagal jo santykį su istorija ir su gamta. Abiem atvejais reiškiasi regimybė, aporiška grožio pusė. (Trumpai paminėkime svarbiausius pirmojo santykio bruožus. *Istorinės* egzistencijos plotmėje grožis yra kvietimas prisijungti prie anksčiau juo susižavėjusių žmonių. Grožio poveikis yra *ad plures ire* (išeiti pas daugumą, *lot.*), kaip romėnai vadindavo mirtį. Pagal šį apibrėžimą grožio regimybė reiškiasi tuo, kad kūrinyje nėra identiško objekto, kurio siekia susižavėjimas; jis tik nuima praėjusių kartų žavėjimosi derlių. Goethes žodžiais byloja didžiausia išmintis: „Visa, kas padarė didelę įtaką, iš tikrųjų jau nebegali būti įvertinama".) *Gamtos* atžvilgiu grožis gali būti apibrėžtas šiais žodžiais: kas „esmingai tapatus sau tik pridengtas". (Cf. Neue deutsche Beiträge, hrsg. v. Hugo von Hofmannsthal. München, 1925. II, 2, p. 161. i. e. Benjamin, Goethes Wahlverwandtschaften)]. *Correspondances* informuoja mus apie tai, kas galėtų būti tasai šydas. Šiek tiek rizikingai trumpindami mes galime pavadinti jį „reprodukciniu" meno kūrinio aspektu. *Correspondances* yra instancija, kurios atžvilgiu meninis objektas pripažįstamas tikrovišku atvaizdu – o tai nepaprastai išryškina jo aporišką prigimtį. Jei bandytume šią aporiją perteikti žodžiais, tai turėtume sakyti, jog grožis yra patirties objektas panašumo būsenoje. Šis apibrėžimas greičiausiai sutaptų su Valéry formuluote: „Grožis turbūt reikalauja vergiškai pamėgdžioti neapibrėžiamą daiktų pusę". (*Valéry:* Autres Rhumbs. Paris, 1934, p. 167). Kai Proustas taip mielai sugrįžta prie šio objekto (jo veikaluose pasirodančio kaip atrastas laikas), negalima teigti, kad jis išplepa kokias nors paslaptis. Veikiau tai yra jaudinantis jo metodo bruožas, kad jis nuolatos

Correspondances yra atmintinos – ne istorijos, bet priešistorės – datos. Šventinių dienų svarbą ir dydį sudaro susitikimas su ankstesniu gyvenimu. Baudelaire'as tai įamžino sonetu, pavadintu „La vie antérieure"*. Grotų ir augalijos, debesų ir bangų vaizdai, pasirodantys antrojo soneto pradžioje, iškyla iš šiltos ašarų, namų ilgesio ašarų, miglos. „Keleivis žvelgia į šias liūdesio apniauktas platumas, ir jo akyse ima kauptis isteriškos ašaros, *hysterical tears*",□ anonsuodamas Marceline'os Desbordes-Valmore[16] eilėraščius, rašo Baudelaire'as. Čia dar nėra vienalaikių korespondencijų, kuriomis vėliau mėgausis simbolistai. Praeitis murma atitikmenyse; o kanoniška jų patirtis turi savo vietą ankstesniame gyvenime:

Les houles, en roulant les image des cieux,
Mêlaient d'une façon solennelle et mystique
Les tout-puissants accords de leur riche musique
Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux.

C'est là que j'ai vécu.□□*

---

ir nuodugniai apmąsto meno kūrinio kaip atvaizdo sampratą, grožio sampratą, trumpai tariant, hermetinį meno aspektą. Apie savo veikalų atsiradimą ir nuostatas jis kalba taip sklandžiai ir kultūringai, kaip pritiktų tik išsilavinusiam mėgėjui. To priešpriešą, be abejo, randame pas Bergsoną. Žodžiai, kuriais filosofas užsimena, jog iš nepertraukiamo tapsmo srauto kontempliatyvaus prisiminimo visko galima laukti, turi Proustą primenantį akcentą. „Kasdienę mūsų būtį galime persmelkti tokia žiūra ir filosofijos priemonėmis patirti panašų pasitenkinimą kaip ir mene; tik pastaruoju atveju ji būtų dažnesnė, pastovesnė ir prieinamesnė paprastam mirtingajam". (*Henri Bergson:* La pensée et le mouvant. Essais et conférences. Paris, 1934, p. 198). Bergsonas mano esant netoliese tai, kas geresnėje, getiškoje Valéry įžvalgoje atsiskleidžia kaip „čia", vieta, kur nepasiekiamybė tampa įvykiu[15].

* Ankstesnis gyvenimas *(pranc.)*.

□ II, p. 536.

□□ I, p. 30.

* Bangos, plukdydamos gamtos vaizdus,
Iškilmingai ir mistiškai supynė
Visagalius turtingos muzikos akordus
Ir mano akyse atsispindėjusias saulėlydžio spalvas.

Tada aš gyvenau. *(Pranc.)*

Tai, kad restauracinė Prousto valia lieka žemiškos egzistencijos ribose, tuo tarpu Baudelaire'o valia ją peržengia, gali būti suvokta kaip ženklas, jog Baudelaire'as buvo susidūręs su kur kas pirmapradiškesnėmis ir galingesnėmis jėgomis. Tad turbūt niekur jo nepasiekta didesnės tobulybės, kai jų įveiktas jis, rodos, nuleidžia rankas. Eilėraštis „Recueillement"* ant aukšto dangaus piešia senovišką alegoriją:

...vois se pencher les défuntes Années,
Sur les balcons du ciel, en robes surannées.□**

Šiose eilutėse Baudelaire'as pasitenkina tuo, kad pareiškia pagarbą jam nepasiekiamiems laikams pagarbindamas senamadiškumą. Kai Proustas paskutiniame savo ciklo romane grįžta prie patyrimo, persmelkusio jį pajutus pyragaičio *madeleine* skonį, jis įsivaizduoja, kad dienos, aplankiusios jį balkone, yra mylinčios Kombre praleistų dienų seserys. „Baudelaire'o raštuose... tokių reminiscencijų yra dar daugiau; matyti, kad jos atsirado neatsitiktinai ir todėl, mano galva, tai nepaprastai svarbu. Be jo, niekas su tokiu kruopštumu, sykiu išrankiai ir atsainiai netiria susijusių atitikmenų – pavyzdžiui, moters, jos plaukų ir krūtų kvapo, kuris jam primena „milžinišką dangaus skliautą" arba „liepsnojantį, pilną stiebų uostą".□□ Šiais žodžiais Proustas deklaruoja savo veikalų moto. Jis panašus į Baudelaire'o, iš atmintinų dienų sudėjusio dvasios metus, moto.

Tačiau „Fleurs du mal" nebūtų tai, kas yra, jei jose viešpatautų tik pasisekimas. Jos su niekuo nesupainiojamos būtent todėl, kad eilėraščiai, atsiradę iš tos pačios paguodos neveiksnumo, to paties įkarščio bejėgiškumo, tos pačios darbo nesėkmės, nė kiek nenusileidžia tiems, kuriuose šventę švenčia *correspondances*. Skyrius

* „Susikaupimas" *(pranc.)*.
□ I, p. 192.
** ... regiu, kaip mirę Metai pasilenkia
Iš dangaus balkonų, senoviškais drabužiais. *(Pranc.)*
□□ *Proust:* A la recherche du temps perdu. Bd. 8: Le temps retrouvé. Paris, II, p. 82–83.

„Spleen et ideal“ yra pirmasis „Fleurs du mal“ eilėraščių ciklas. Idealas suteikia jėgų atsiminti, splynas prieš jį sutelkia sekundžių spiečių. Jis yra jo valdovas, kaip velnias yra parazitų valdovas. Viename iš „Splyno“ eilėraščių, „Le goût du néant“* sakoma:

Le Printemps adorable a perdu son odeur!□**

Šia eilute Baudelaire'as nepaprastai santūriai pasako itin radikalius dalykus; dėl to jie tampa neginčijama jo nuosavybe. Žodžiu *perdu* pripažįstama, kad patirtis, kurios dalininkas jis kadaise buvo, užsivėrė. Kvapas yra nepasiekiamas *mémoire involontaire* prieglobstis. Neatrodo, kad jį būtų galima sieti su regimuoju įvaizdžiu; iš pojūčių jis artimas tik tam pačiam kvapui. Jei kvapo atpažinimas guodžia labiau nei kiti prisiminimai, taip, galimas daiktas, yra todėl, kad jis nuslopina laiko pojūtį. Kvapas, primenantis kitą, gali nustelbti ištisus metus. Dėl to ši Baudelaire'o eilutė yra nepaprastai beviltiška. Tam, kuris nebegali patirti, paguodos nebėra. Kaip tik ši negalia ir yra įtūžio esmė. Įtūžėlis „nenori nieko girdėti“; jo provaizdis Timonas tūžta ant visų žmonių be jokio skirtumo; jis jau nebegali atskirti patikimo draugo nuo mirtino priešo. Pastabusis D'Aurevilly'is[17] atpažino šią Baudelaire'o būseną. Jis pavadino jį „Timonu, turinčiu Archilocho genijų“[18]□□ Jo įtūžio prasiveržimai matuojami sekundėmis – laiko vienetu, kuriam paklūsta melancholikas.

Et le Temps m'engloutit minute par minute,
Comme la neige immense un corps pris de roideur.□□□***

* „Nebūties skonis“ *(pranc.)*.

□ I, p. 89.

** *Dieviškasis* Pavasaris prarado savo kvapą! *(Pranc.)*

□□ *J[ules-Amédée] Barbey d'Aurevilly:* Les oeuvres et les hommes. (XIXe siècle) 3e partie: Les Poètes. Paris, 1862, p. 381.

□□□ I, p. 89.

*** Ir laikas mane ryja kas minutę
Lyg milžiniškas sniegas sustingusį kūną. *(Pranc.)*

Šios eilutės eina iš karto po ką tik cituotųjų. Splynas yra materializuotas laikas; minutės krinta ant žmogaus kaip snaigės. Šis laikas, kaip ir *mémoire involontaire* laikas, neturi istorijos. Tačiau splyne laiko suvokimas yra nenatūraliai suintensyvėjęs. Sąmonė yra pasiruošusi sučiupti kiekvienos sekundės šoką.[□]

Laiko skaičiavimas, reguliarumą iškeliantis aukščiau už trukmę, vis dėlto negali visai atsikratyti nevienarūšių, žymėtų laiko fragmentų. Kokybės pripažinimą su kiekybės matavimu sujungė kalendoriai, kurie, pažymėdami šventes, atmintinas dienas tarsi palieka tuščias. Žmogus, nebegalįs patirti, jaučiasi tarsi iškritęs iš kalendoriaus. Didmiesčio gyventojui pažįstamas šis sekmadienių jausmas; Baudelaire'as *avant le lettre* aprašė jį viename iš „Splyno" eilėraščių.

Des cloches tout à coup sautent avec furie
Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,
Ainsi que de esprits errants et sans patrie
Qui se mettent à geindre opiniâtrément.[□□][*]

Kadaise švenčių dienomis skambėję varpai dabar yra iškritę iš kalendoriaus kaip ir žmonės. Jie panašūs į vargšes sielas, kurios

---

[□] Mistiškame „Mono ir Unos dialoge" tuščio laiko tėkmę, kuri persmelkia splyno apimtą subjektą, Poe tarsi nukopijuoja į *durée* ir patiria palaimą, kad išsivadavo nuo tuščios laiko tėkmės šiurpulių. Tai „šeštasis jausmas", suteikiąs vienišuoliui sugebėjimą sukurti darną ir tuščiame laike. Žinoma, ją lengvai suardo sekundinės rodyklės tiksėjimas. „Tačiau atrodė, kad proto gilumoje gimė tai, ko žmogui neįmanoma netgi apytikriai nupasakoti. Leisk man tą reiškinį pavadinti švytuojančia proto pulsacija. Tai buvo abstrakčios žmogaus idėjos apie Laiką vidinis įsikūnijimas. Šio ar panašaus judėjimo visišku suvienodinimu ir buvo įtvirtintos dangaus orbitos. Juo remdamasis aš išmatavau židinio laikrodžio ir kitų kambaryje buvusių laikrodžių paklaidas. Laikrodžių tiksėjimas mano ausyse skambėjo melodingu aidu. Mažiausias nukrypimas nuo teisingo laiko ...veikė mane taip, kaip gyvenime taisyklių nepaisymas veikia žmogaus dorovę." (*Poe*, l. c., p. 336–337).

[□□] I, p. 88.

[*] Staiga pašėlę suskamba varpai
Ir į dangų pasiunčia siaubingą kauksmą,
Lyg klaidžiojančios dvasios be namų, be vietos,
Kai ima inkšti įkyriai. *(Pranc.)*

viskuo domisi, bet nepatenka į istoriją. Jei Baudelaire'as splyno ir *vie antérieure* pavidalu rankose laiko išsprogdinto tikrosios istorinės patirties gabalus, tai Bergsonas su savo *durée* samprata yra kur kas toliau nuo istorijos. „Metafizikas Bergsonas represuoja mirtį."[□] Tai, kad Bergsono *durée* nėra mirties, izoliuoja ją nuo istorijos (taip pat nuo priešistorės) plotmės. Taip pat izoliuota yra Bergsono *action*[*] sąvoka. Jos krikštatėvis yra „sveikas protas", kuriuo išsiskiria „praktiškas žmogus".[□□] *Durée*, iš kurios pašalinta mirtis, yra ydingai begalinė – tarsi ornamentas. Jon nepatenka tradicija.[□□□] Tai išgyvenimas, kuris išdidžiai vaikštinėja aplinkui, apsigaubęs pasiskolintu patirties drabužiu. Splynas, priešingai, yra niekuo nepridengtas išgyvenimas. Melancholikas su siaubu regi žemę grįžtant į natūralų būvį. Jos nebegaubia priešistorės dvelksmas. Jos nebegaubia aura. Tokia ji pasirodo eilėraščio „Goût du néant" eilutėse, einančiose iškart po pirma cituotųjų:

Je contemple d'en haut le globe en sa rondeur,
Et je n'y cherche plus l'abri d'une cahute.[□□□□][**]

XI

Jei iš *mémoire involontaire* kilusių įvaizdžių, besisukančių apie kontempliacijos objektą, gausybę pavadinsime jo aura, tai kontempliacijos objekto aura atitiktų patirtį, kuri ant vartojamo objekto nusė-

---

[□] *Max Horkheimer:* Zu Bergsons Metaphysik der Zeit, in: Zeitschrift für Sozialforschung 3 (1934), p. 32.

[*] Veiksmas *(pranc.).*

[□□] Cf. *Henri Bergson:* Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps a l'esprit. Paris, 1933, p. 166–167.

[□□□] Patirties sunykimas Proustui reiškiasi tuo, kad galutinė jo intencija yra tobulai įgyvendinama. Nieko nėra meniškesnio, nieko pastovesnio už jo lyg tarp kitko, bet nuolatos kartojamą atmintinę skaitytojui: išganymas yra mano privatus spektaklis.

[□□□□] I, p. 89.

[**] Iš aukštai žvelgiu į apvalų žemės rutulį
Ir nebeieškau ten trobelės prisiglausti. *(Pranc.)*

do praktikos pavidalu. Kamera ir panašia vėliau atsiradusia aparatūra grindžiami metodai padidina *mémoire volontaire* apimtį; jos leidžia užfiksuoti kiekvieno įvykio vaizdą ir garsą. Taip jos tampa esminiais visuomenės, kurioje nyksta praktika, laimėjimais. – Baudelaire'ą dagerotipija kažkuo nervino ir gąsdino; jos žavesį jis vadina „stulbinančiu ir žiauriu".[□] Jis, be jokios abejonės, jautė – nors ir nesuvokė – minėtą ryšį. Jo pastangos rezervuoti vietą modernybei ir – ypač mene – ją parodyti lėmė ir jo požiūrį į fotografiją. Kai tik fotografija atrodydavo grėsminga, jis bandydavo tai paaiškinti jos „blogai suprasta pažanga"[□□], nors jis ir pripažino, kad to reikalauja „masių kvailumas". „Šios masės reikalavo idealo, kuris būtų jų vertas ir atitiktų jų prigimtį... Šias maldas išgirdo kerštingas Dievas, ir Daguerre'as tapo jo pranašu."[□□□] Nepaisant to, Baudelaire'as bando rasti ir taikingesnį požiūrį. Fotografija gali netrukdoma savintis laikinus daiktus, turinčius teisę „į vietą mūsų atminties archyvuose", jei tik ji nesiverš į „neapčiuopiamų, įsivaizduojamų dalykų sritį", meno sritį, kur prieglobstį randa tik tai, „kam žmogus atiduoda savo sielos dalelę".[□□□□] Vargu ar šį sprendimą pavadintume saliamonišku. Nuolatinis sąmoningo, diskursyvaus prisiminimo, proteguojamo reprodukcinės technikos, pasiruošimas apriboja vaizduotės erdvę. Vaizduotę galbūt galima apibrėžti kaip sugebėjimą išreikšti ypatingo pobūdžio norus, kuriuos įgyvendinus, rastųsi „kažkas gražaus". Įgyvendinimo sąlygas tiksliau yra apibrėžęs vėlgi Valéry: „Mes atpažįstame meno kūrinį iš to, kad jo neišsemia ir ligi galo neišaiškina nė viena jo keliama mintis, nė vienas jo siūlomas elgesio būdas. Gėlę, kurios kvapas patinka, gali uostyti kiek nori. Šio geismą žadinančio kvapo neįmanoma nusikratyti, ir joks prisiminimas, jokia mintis ir joks elgesys nepanaikins mus veikiančios jo galios. To paties siekia tasai, kuris nori sukurti meno kūrinį".[□□□□□] Šiuo požiūriu

---

[□] II, p. 197.

[□□] II, p. 224.

[□□□] II, p. 222–223.

[□□□□] II, p. 224.

[□□□□□] *Valéry:* Avant-propos. Encyclopédie française. Bd. 16: Arts et littératures dans la société contemporaine I. Paris, 1935. Fasc. 16. 04–5/6.

paveikslas pateikia tą akimirksnio aspektą, kuriuo mes negalime atsižiūrėti. Tai, kas patenkina projektuojamą į savo pradžią norą, drauge yra tai, kas jį be perstojo žadina. Tad aišku, kuo fotografija skiriasi nuo paveikslo ir kodėl negali būti vieno abiem bendro „formos" principo: žvilgsniui, kuris negali pasisotinti paveikslu, fotografija yra tarsi valgis išalkusiam ar gėrimas ištroškusiam.

Taip pasireiškiančią meninės reprodukcijos krizę galima suvokti kaip sudėtinę percepcijos krizės dalį. – Grožio geismą nenumalšinamą padaro priešistorinio pasaulio įvaizdis, kurį Baudelaire'as vadina aptemdytu tėvynės ilgesio ašaromis. „Ak, senais laikais buvai tu / Mano sesuo arba žmona" – šis prisipažinimas yra duoklė, kurios gali reikalauti pats grožis. Kiek menas kyla iš grožio ir, nors ir kukliu mastu, jį „atkuria", tiek jis iškviečia jį (kaip Faustas – Eleną) iš laiko gelmės.[□] Techninės reprodukcijos atveju tatai nebeatsitinka (joje grožiui nėra vietos). Proustas, piktindamasis skurdžiais Venecijos vaizdais, kuriuos jam teikia *mémoire volontaire*, rašo, kad vien tik dėl paties žodžio „Venecija" visi jos vaizdai jam tapo neskoningi lyg fotografijų paroda.[□□] Jei skiriamasis iš *mémoire involontaire* kylančių vaizdų bruožas būtų aura, tuomet fotografija lemtų „auros nykimo" fenomeną. Beje, ilgas žiūrėjimas į aparatą buvo suvokiamas kaip nežmoniškas, net mirtinas, dagerotipijos aspektas, nes aparatas tik nufotografuodavo žmogų, pateikdavo jo atvaizdą, bet negrąžindavo jam žvilgsnio. O juk žvelgdamas į ką nors viliesi, kad į žvilgsnį vienaip ar kitaip bus atsakyta. Kai taip atsitinka (atsakas gali būti tiek intelektualinis, intencionalus dėmesys, tiek paprastas žvilgsnis), tuomet aura išsiskleidžia visu savo pločiu. „Jutamumas, – teigia Novalis, – yra tam tikras dėmesingumas".[□□□]

[□] Tokios sėkmės akimirksnis savo ruožtu pažymėtas unikalumo ženklu. Tuo remiasi Prousto veikalo konstrukcija: kiekviena situacija, kai kronikininkas pajunta praėjusio laiko dvelksmą, tampa nepaprasta ir išskiriama iš dienų virtinės.

[□□] Cf. *Proust:* A la recherche du temps perdu. Bd. 8: Le temps retrouvé, l. c. I, p. 236.

[□□□] *Novalis* [Friedrich von Hardenberg]: Schriften. Kritische Neuausgabe auf Grund des handschriftlichen Nachlasses von Ernst Heilborn. Berlin, 1901. 2. Theil, 1. Hälfte, p. 293.

Jutimas, apie kurį jis taip kalba, yra ne kas kita kaip aura. Taigi auros patirtis remiasi žmonių visuomenėje įprasto reagavimo būdo perkėlimu į negyvo arba gamtos objekto ir žmogaus santykį. Tasai, į kurį pažvelgta – ar kuris mano, jog į jį žvelgiama – pakelia akis. Patirti reiškinio aurą reiškia apdovanoti jį sugebėjimu atsakyti į žvilgsnį.[□] Tai atitinka ir *mémoire involontaire* radiniai. (Beje, jie yra unikalūs: juos užfiksuoti ketinančioje atmintyje jų nėra. Todėl jie paremia auros, kaip „unikalaus tolybės apsireiškimo" sampratą.[□□] Jos privalumas – kultinės fenomeno prigimties išskaidrinimas. Tikroji tolybė yra neprieinama: iš tiesų neprieinamumas yra svarbiausias kultinio atvaizdo bruožas). Neverta net sakyti, kad Proustas gerai išmanė auros problemą. Tačiau verta pastebėti, jog kartais jis aptaria ją sąvokomis, kuriose glūdi jų teorija: „Mėgstantys paslaptis žmonės guodžiasi tuo, kad daiktai išsaugo juos palietusius žvilgsnius" (turbūt net sugebėjimą atsakyti į juos). „Jie įsivaizduoja, kad paminklai ir paveikslai yra apgaubti švelniu šydu, kurį per amžius nuaudė daugybės gerbėjų meilė ir pagarba. Ši chimera, – išsisukinėdamas baigia Proustas, – taptų realybe, jei ji remtųsi vienintele individo turima realybe, būtent – jo jausmų pasauliu."[□□□] Panaši, tik dėl objektyvumo suprantamesnė yra Valéry mintis apie aurinę percepcijos prigimtį sapnuojant. „Kai sakau: matau štai tą daiktą, tai tuo nesilyginu su juo... Tačiau sapne tokia lygybė atsiranda. Daiktai, kuriuos matau, taip pat mato mane."[□□□□] Būtent tokiai percepcijai gamta yra šventovė, apie kurią parašyta:

[□] Šis apdovanojimas yra poezijos šaltinis. Kai poeto juo apdovanotas žmogus, žvėris ar negyvas daiktas atsako į žvilgsnį, jis sukuria nuotolį; svajingas taip pabudintos gamtos žvilgsnis paskatina poetą sekti paskui savo svajones. Žodžiai taip pat gali turėti savo aurą. Karlas Krausas ją taip aprašė: „Juo iš arčiau žvelgi į žodį, – tuo iš toliau jis žiūri į tave". (*Karl Kraus*: Pro domo et mundo. München, 1912 [Ausgewählte Schriften. 4], p. 164).

[□□] Cf. *Walter Benjamin:* L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée. In: Zeitschrift für Sozialforschung 5 (1936), s. 43.

[□□□] *Proust:* A la recherche du temps perdu. Bd. 8: Le temps retrouvé, l. c., II, p. 236.

[□□□□] *Valéry:* Analecta l. c., p. 193–194.

L'homme y passe à travers des forêts de symboles
*Qui l'observent avec des regards familiers.**

Juo geriau Baudelaire'as tai suprato, tuo aiškiau jo lyrika išreiškė auros žlugimą. Šifro pavidalu jis randamas beveik visose vietose, kur iš žmogaus akies švysteli žvilgsnis (savaime suprantama, jog Baudelaire'as neturėjo jokio išankstinio plano). Kalbama apie tai, kad žmogaus žvilgsnyje šviečianti viltis lieka tuščia. Baudelaire'as aprašo akis, apie kurias būtų galima pasakyti, jog jos praradusios sugebėjimą žvelgti. Tačiau kaip tik todėl jos apdovanotos žavesiu, kuriuo padengiama didžioji instinktų biudžeto dalis. Šių akių užburtoje Baudelaire'o galvosenoje atsiskyrė seksas ir erosas. Jeigu „Palaiminto ilgesio" eilutės:

Jokia tolybė tau nėra neįveikiama,
tu atskrendi užkerėta

laikomos klasikiniu auros patirties kupinos meilės aprašymu, tuomet lyrinėje poezijoje joms veikiausiai nėra didesnio iššūkio, kaip Baudelaire'o

Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne,
O vase de tristesse, ô grande taciturne,
Et t'aime d'autant plus, bele, que tu me fuis,
Et que tu me parais, ornement de mes nuits,
Plus ironiquement accumuler les lieues
Qui séparent mes bras de immensités bleues.□**

* Žmogus ten braunasi pro simbolių miškus,
Kurie jį stebi pažįstamu žvilgsniu. *(Pranc.)*

□ I, p. 40.

** Dievinu tave tarsi nakties skliautą,
O liūdesio inde, o didžioji tylene,
Myliu tave dar labiau, gražuole, nes sprunki nuo manęs,
Ir, man rodos, mano naktų papuošale,
Kad tu ironiškai didini atstumą,
Kuris skiria mano rankas nuo žydrų begalybių. *(Pranc.)*

Kuo didesnis yra žiūrovo suvaldytas abejingumas, tuo paveikesnis bus jo žvilgsnis. Atspindinčiose akyse abejingumas reiškiasi visa jėga. Kaip tik todėl jos nieko nežino apie tolybę. Jų glotnumą Baudelaire'as įkūnijo įmantriame posme:

Plonge tes yeux dans les yeux fixes
Des Satyresses ou des Nixes.[□*]

Satyrės ir vandenės nebepriklauso žmogiškųjų būtybių šeimai. Jos atskirtos. Pažymėtina, kad šiame Baudelaire'o eilėraštyje nuo tolybės apsunkęs žvilgsnis figūruoja kaip *regard familier*.[□□**] Šeimos nesukūręs poetas žodžiui *familier* suteikė pranašyste ir išsižadėjimu prisodrintą tekstūrą. Jį užbūrė tuščios akys, ir jis be jokių iliuzijų atsidavė jų valiai.

Tes yeux, illuminés ainsi que des boutiques
Et des ifs flamboyants dans les fêtes publiques,
Usent insolemment d'un pouvoir emprunté.[□□□***]

„Bukaprotiškumas", – rašo Baudelaire'as vienoje iš pirmųjų savo publikacijų, – „dažnai yra grožio puošmena. Tai jam turime dėkoti, kai akys yra liūdnos ir permatomos tarsi juosvi akivarai ar kai iš jų sklinda aliejinė tropinių jūrų ramybė."[□□□□] Jei tokios akys atgyja, jos tampa plėšrūno akimis, ieškančiomis grobio ir kartu besisaugančiomis nuo galimo užpuolimo (taip elgiasi kekšė, nužiūrinėdama praeivius ir sykiu saugodamasi policijos). Fi-

□ I, p. 190.
* Panardink savo žvilgsnį
Į sustingusias satyrių ar vandenių akis. *(Pranc.)*
□□ Cf. I, p. 23.
** Pažįstamas žvilgsnis *(pranc.)*.
□□□ I, p. 40.
*** Tavo akys, apšviestos lyg vitrinos,
Lyg vešlūs kukmedžiai šventės vakarą
Įžūliai naudojasi svetima galia. *(Pranc.)*
□□□□ II, p. 622.

zionominį tipą, kurį išugdo toks gyvenimo būdas, Baudelaire'as atpažino daugybėje Guys piešinių, vaizduojančių prostitutes. „Jos žvilgsnis tarytum plėšrūno klaidžioja horizontu; jis baikštus... o kartais staiga įtemptai atidus... it žvėries."[□] Akivaizdu, kad didmiesčio gyventojo akis perkrauta saugojimosi funkcijų. Kitą ne tokią akivaizdžią akies užduotį nurodo Simmelis. „Kas mato, bet negirdi, yra kur kas... baikštesnis nei tas, kuris girdi, bet nemato. Tai yra vienas iš... didmiesčio bruožų. Didmiesčio žmonių tarpusavio santykiai... išsiskiria tuo, kad jų akis kur kas veiklesnė nei ausis. Svarbiausia to priežastis – viešasis transportas. Prieš omnibusų, traukinių, tramvajų atsiradimą devynioliktajame amžiuje žmonės neatsidurdavo tokioje padėtyje, kai ilgas minutes ar net valandas turėdavo žiūrėti vienas į kitą, nepersimesdami nė vienu žodžiu."[□□]

Atsargus žvilgsnis išsiverčia be svajingų klaidžiojimų toliuose. Jis net gali priversti žmogų jausti lyg ir pasitenkinimą dėl tokio pažeminimo. Turbūt taip turėtume skaityti šiuos keistus sakinius. „1859 metų Salone" Baudelaire'as apžvelgia peizažinius paveikslus ir baigia prisipažindamas: „Norėčiau, kad grįžtų dioramos, kurių galinga ir šiurkšti magija sukelia manyje naudingą iliuziją. Aš mieliau pasižiūrėsiu keletą teatro scenografijų, kur įgudusios rankos su tragišku lakoniškumu vaizduoja mėgstamiausias mano svajones. Šie perdėm netikri dalykai kaip tik todėl yra kur kas arčiau tiesos; tuo tarpu dauguma mūsų peizažų yra melagingi, kadangi jie nesugeba meluoti".[□□□] Atrodo, čia reikėtų ne tiek pabrėžti „naudingą iliuziją", kiek „*tragišką* lakoniškumą". Baudelaire'as reikalauja tolybės magijos; peizažą jis vertina kone mugės balagano piešinių matu. Gal jis turi galvoje, kad tolybės kerai sunaikinami, kaip tai atsitinka stebėtojui, per arti priėjusiam prie nupieštos scenos? Šis motyvas pateko į vieną iš puikiausių „Fleurs du mal" eilėraščių:

[□] II, p. 359.

[□□] *G[eorg] Simmel:* Mélanges de philosophie rélativiste. Contribution à la culture philosophique. Traduit par A. Guillain. Paris, 1912, s. 26–27.

[□□□] II, p. 273.

La Plaisir vaporeux fuira vers l'horizon
Ainsi qu'une sylphide au fond de la coulisse.[❑*]

XII

„Fleurs du mal" yra paskutinis lyrinis kūrinys, padaręs įtakos visoje Europoje; visi vėlesni darbai neperžengė siauresnių ar platesnių atskirų kalbų sferų. Be to, reikėtų pridurti, kad Baudelaire'as šiai vienai knygai išeikvojo beveik visas kūrybines išgales. Galiausiai visiškai įmanoma, kad kai kurie jo motyvai (nagrinėjami ir šioje studijoje) problematizuoja lyrinės poezijos galimybę. Šiuos tris faktus Baudelaire'as apibrėžia istoriniu požiūriu. Jie rodo, kad jis dirbo tvirtai pasiryžęs ir gerai suvokė savo užduotį. Jis netgi apibūdino savo tikslą kaip „šablono sukūrimą".[❑❑] Čia jis įžvelgė kiekvieno ateities poeto sąlygą; o apie tuos, kurie pasirodė prie jos nepriaugę, jis buvo prastos nuomonės. „Ar jūs geriate ambrozijos sultinį? Ar valgote kotletus iš Paro? Kiek lombarde duoda už lyrą?"[❑❑❑] Baudelaire'o nuomone, retoriškas poetas yra pasenęs dalykas. Proziniame tekste, pavadintame „Aureolės praradimas", jis skyrė jam statisto vietą. Šis tekstas vėlai išvydo dienos šviesą. Pirmą kartą peržiūrint literatūrinio Baudelaire'o palikimą, jis buvo atmestas kaip „netinkamas skelbti". Ligi šių dienų Baudelaire'o tyrinėtojai į jį nėra kreipę dėmesio.

„Ką aš matau, mano mielas! Jūs – čia? Šioje prastoje užeigoje randu jus – žmogų, kuris srebia esmes, kuris valgo ambroziją? Iš tikrųjų! Mane tai labai stebina. – Mano mielas, tu žinai, kaip aš bijau arklių ir vežimų. Ką tik ėjau per bulvarą, ir šio judančio chaoso viduryje, kur į mus iš visų pusių šuoliuoja mirtis, matyt, būsiu padaręs ne tą judesį, nes man nuo galvos nuslydo aureolė ir nukri-

---

[❑] I, p. 94.
[*] Horizonte garuoja Malonumas
Tarsi silfidė šalia uždangos. *(Pranc.)*
[❑❑] Cf. *Jules Lemaître:* Les contemporains. Etudes et portraits littéraires. 4e série. 14e éd., Paris, 1879, p. 31–32.
[❑❑❑] II, p. 422.

to į asfalto purvą. Neturėjau tiek drąsos, kad ją pakelčiau. Pasakiau sau, kad neskausmingiau prarasti savo insignijas nei susilaužyti kaulus. Galiausiai, tariau sau, nelaimė visuomet turi ir gerų pusių. Dabar galiu vaikščioti inkognito, daryti blogus darbus ir elgtis nepadoriai kaip paprastas mirtingasis. Taigi, kaip matai, esu čia kaip ir tamsta! – Jums vis dėlto reikėtų paskelbti, kad pametėt aureolę ar kreiptis į radinių biurą. „– Nė negalvoju! Man čia gerai! Tiktai jūs mane atpažinote. Be to, šlovė man nusibodusi. Aš mėgaujuosi mintimi, kad aureolę pakels koks prastas poetas ir ilgai negalvojęs pasipuoš ja savo kaktą. Man labiausiai patinka padaryti ką nors laimingą! Nėra nieko gražiau! Ypač jei iš laimingojo galiu pasijuokti! Tik įsivaizduok ja pasipuošusį X arba Z. Tai būtų juokinga!"[□] – Tas pats motyvas randamas ir dienoraščiuose; skiriasi tik pabaiga. Poetas paskubomis vėl pakelia aureolę. Tačiau jam kelia nerimą jausmas, kad šis įvykis gali būti blogas ženklas.[□□]

Šių užrašų autorius nėra *flâneur*. Ironiška forma jie išdėsto tą pačią patirtį, kurią Baudelaire'as lengva ranka, be jokių pagražinimų patiki sakiniui: „Perdu dans ce vilain monde, *coudoyé par les foules*, je suis comme un homme lassé don't l'oeil ne voit en arrière, dans les années profondes, que désabusement et amertume, et, devant lui, qu'un orage ù rien de neuf n'est contenu, ni enseignement ni douleur".[□□□*] Iš visų patirčių, padariusių jo gyvenimą tokiu, kokiu jis buvo, Baudelaire'as kaip lemiamą, kaip ypatingą patirtį išskyrė susistumdymą minioje. Jam užgeso sujaudintos, įkvėptos minios spindesys, kurį buvo įsimylėjęs *flâneur*. Norėdamas neužmiršti jos niekingumo, jis įsivaizduoja dieną, kur net ir puolusios moterys ir net visuomenės labiausiai atstumtieji yra pasiryžę

□ I, p. 483–484.

□□ Cf. II, p. 634. Nėra neįmanoma, kad šio teksto priežastis buvo patogeninis šokas. Tuo reikšmingesnė yra jo forma, priartinanti jį prie svarbiausių Baudelaire'o veikalų.

□□□ II, p. 641.

* Pasimetęs šiame bjauriame mieste, *stumdomas minios*, esu tarsi pavargęs žmogus, kurio akys žvelgdamos atgal į gilią praeitį nemato nieko kito, tik pasišlykštėjimą ir kartėlį, o prieš save – tik audrą, kurioje nėra nieko naujo – nei pamokų, nei skausmo. *(Pranc.)*

rinktis tvarkingą gyvenimo būdą, griežčiausiai pasmerkti paleistuvystę ir nevertinti nieko, išskyrus pinigus. Išduotas paskutinio sąjungininko Baudelaire'as sukyla prieš minią; bejėgiškai tūždamas, jis kovoja su vėjo malūnais. Toks tasai išgyvenimas, kuriam Baudelaire'as suteikė patirties svorį. Jis nustatė kainą, kurią reikia sumokėti už modernybės pojūtį, už šoko naikinamą aurą. Nesipriešinimas šiam naikinimui jam kainavo per brangiai. Tačiau tai yra jo poezijos įstatymas. Antrosios Imperijos danguje ji šviečia kaip „žvaigždė be atmosferos".[a]

---

[a] *Friedrich Nietzsche:* Unzeitgemäße Betrachtungen. 2. Aufl., Leipzig, 1893. Bd. 1, p. 164.

CENTRINIS PARKAS

Savitas daugelio Baudelaire'o eilėraščių pradžių grožis – išnirimas iš bedugnės.

George išvertė *spleen et idéal* kaip „niūrumą ir sudvasinimą" (*Trübsinn und Vergeistigung*), tuo atskleisdamas esminę bodleriško idealo prasmę.

Jei galima pasakyti, kad modernus gyvenimas Baudelaire'ui yra dialektinių įvaizdžių lobynas, tai apima ir faktą, kad Baudelaire'o santykis su moderniuoju gyvenimu buvo panašus į septynioliktojo šimtmečio santykį su antika.

Jei įsisąmonintume, kaip smarkiai Baudelaire'as kaip poetas gerbė savo principus, pažiūras ir tabu, ir, kita vertus, kaip tiksliai suformuluoti jo poezijos uždaviniai, tuomet jo figūra įgytų herojiškų bruožų.

Splynas – kaip užtvanka nuo pesimizmo potvynio. Baudelaire'as nėra pesimistas, nes ateitis jam tabu. Būtent tuo jo herojizmas labiausiai skiriasi nuo Nietzsches herojizmo. Jo užrašuose nerasime samprotavimų apie buržuazinės visuomenės ateitį, o turint minty intymų jų pobūdį, tai stebina. Iš šios aplinkybės galime įsitikinti, kaip menkai jis tikėjosi, kad jo veikalai ateityje turės poveikį ir kokia monadologiška yra „Fleurs du mal" struktūra.

„Pašlovinimas", arba apologija, siekia nuslėpti revoliucinius istorijos momentus. Jo tikslas – sukurti tolydumą. Ji pabrėžia tik tuos veikalo elementus, kurie jau padarė poveikį. Jis apeina istorijos skardžius ir kyšulius, teikiančius atramą tiems, kurie nori atsidurti anapus pagyrų.

Staigūs išpuoliai, slaptos aferos, netikėti sprendimai, būdingi Napoleonui III, yra Antrosios Imperijos politinė išmintis. Jie yra ir teorinių Baudelaire'o rašinių esmė.

Visiškai naujas fermentas, kuris, patekęs į *tedium vitae** paverčia jį splynu, yra susvetimėjimas su savimi pačiu... Begalinis refleksijos regresas, kuris romantizmo laikais tarsi žaisdamas neaprėpiamai išplėtė veiksmų laisvę ir kartu įkalino ją vis ankštesnėse erdvėse, Baudelaire'o kūryboje reiškiasi tik su savimi pačiu *tête-à-tête sombre et limpide*** pasilikusio subjekto liūdesiu. Čia glūdi specifinis Baudelaire'o „rimtumas". Būtent jis sutrukdė poetui asimiliuoti katalikišką pasaulėžiūrą, kuri susitaiko su alegorija vien tik priskirdama ją žaidimo kategorijai. Baudelaire'as, priešingai nei Barokas, nebepripažįsta alegorijos iliuziškumo.

Splynas yra jausmas, kurį pastovumu atitinka katastrofa.

Katastrofos sąvoka įvardijamam istorijos vyksmui mąstantis žmogus jau nebereikalingas nelyginant vaiko laikomam kaleidoskopui, kiekvienu suktelėjimu sukuriančiam naują tvarką. Vaizdas turi tvirtą, pagrįstą teisę. Valdančiųjų sąvokos visad buvo veidrodis, kuriame atsirasdavo „tvarkos" vaizdas. – Kaleidoskopas turi būti sudaužytas.

Žvaigždės Baudelaire'ui yra prekės rebusas. Jos – amžinasis pasikartojimas (*Immerwiedergleiche*) dideliais kiekiais.

Jugendo stilių reikėtų laikyti antruoju meno bandymu panagrinėti technikos problemą. Pirmasis buvo realizmas. Menininkams realistams labiau ar mažiau įsisąmonintą rūpestį kėlė naujieji reprodukcinės technikos metodai (*loci! ev.* darbuose apie reprodukciją). Jugendo stiliaus laikais ši problema jau buvo išstumta iš sąmonės. Jugendo stilius nebesuvokė, kad konkuruojanti technika kelia jam

* Pasibodėjimas gyvenimu *(lot.)*.

** Niūrus ir blaivus pasimatymas akis į akį. *(Pranc.)*

pavojų. Tuo visuotinesnė ir agresyvesnė tad buvo jame glūdinti technikos kritika. Iš esmės jis baudėsi sustabdyti technikos vystymąsi. Jugendo stiliaus polinkis į technikos motyvus randasi iš bandymo...

Tarp dabartinio ir ką tik išgyvento akimirksnio splynas įspraudžia šimtmečius. Tai jis nenuilsdamas gamina „Antiką".

Baudelaire'as neturėjo humanitarinio Victoro Hugo ar Lamartine'o idealizmo. Jis nebuvo ir sentimentalus kaip Musset. Jis, priešingai nei Gautier[1], nemėgo savojo laiko ir, skirtingai nuo Leconte'o de Lisle'o[2], neapsigavo dėl jo. Jam nebuvo duota progos surasti išsigelbėjimą pamaldume kaip Verlaine'ui, arba, kaip Rimbaud – padidinti jaunatvišką lyrinį *elan** atsisakymu subręsti. Kaip gerai poetas išmanė savąjį meną, toks bejėgis jis buvo prieš savąjį laiką. Net ir „modernybė", kurios atradimu jis taip didžiavosi, koks baisus buvo jos poveikis! Antrosios Imperijos valdantieji nebuvo panašūs į tuos pavyzdinius buržuazijos atstovus, kuriuos pavaizdavo Balzacas. Galop pati modernybė tapo vaidmeniu, kurį atlikti veikiausiai galėjo tik pats Baudelaire'as: tragišku vaidmeniu, kurį vaidindamas diletantas, turėjęs jį perimti dėl profesionalų trūkumo, dažnai tapdavo komiška figūra – kaip tie herojai, kuriuos Baudelaire'ui pritariant pašiepė Daumier[3] ranka. Visa tai Baudelaire'as, be abejo, žinojo. Teikę jam malonumą ekscentriški poelgiai buvo jo būdas tai paskelbti. Taigi jis tikrai nebuvo išganytojas ar kankinys, netgi ne herojus. Tačiau jis turėjo bruožų mimo, vaidinančio „poeto" vaidmenį parteriui, visuomenei, kuriai jau nebereikia tikro poeto ir kuri leidžia jam egzistuoti tik kaip mimui.

Psichikos ekonomijoje neurozė produkuoja plataus vartojimo prekę. Šioje sferoje ji turi obsesijos formą. Neurotiko buityje ji pasirodo kaip daugybė to paties daikto egzempliorių. Ir atvirkščiai, Blanqui[4] netgi mintis apie amžinąjį sugrįžimą turi obsesijos formą.

---

* Galia *(pranc.)*.

Amžinojo sugrįžimo idėja patį istorinį įvykį paverčia plataus vartojimo preke. Šioje koncepcijoje dar vienu aspektu (būtų galima pasakyti – išvirkščioje jos pusėje) yra pėdsakų ekonominių aplinkybių, dėl kurių ji staiga tampa aktuali. Jos aktualumas išryškėja tą akimirką, kai po vis dažnėjančių krizių gyvenimas pasidarė nebe toks saugus. Amžinojo sugrįžimo idėjos žavesys buvo tas, kad jau nebebuvo galima visad tikėtis situacijos pasikartojimo dažnesniais tarpais, kuriuos leisdavo amžinybė. Kasdienių konsteliacijų sugrįžimas pamažu tapo retesnis ir galėjo sukelti miglotą nuojautą, jog reikės pasitenkinti kosminėmis konsteliacijomis. Trumpai tariant, įprotis turėjo susitaikyti su tuo, kad praras kai kurias savo teises. Nietzsche sako: „Man patinka trumpi įpročiai"; jau Baudelaire'as visą gyvenimą nepajėgė turėti pastovių įpročių.

Alegorijos yra melancholiko kalvarijų stacijos. Griaučių vieta Baudelaire'o erotologijoje? „L'élégance sans nom de l'humaine armature".*

Impotencija yra vyriško seksualumo kalvarijų pagrindas. Istorinis šios impotencijos indeksas. Iš jos atsiranda ir prisirišimas prie angeliško moters įvaizdžio, ir fetišizmas. Atkreiptinas dėmesys į Baudelaire'o moterų paveikslų realumą ir preciziškumą. Kellerio[5] eilutės iš „Poeto nuodėmės" „Išgalvoti saldžius moterų paveikslus / kurių nėra šioje liūdnoje žemėje", tikrai ne bodleriškas. Kellerio moterys turi chimeriško saldumo, nes į jas jis įmaišo savo impotencijos.

Baudelaire'o moterų paveikslai lieka preciziškesni, vienu žodžiu – prancūziškesni, nes jo kūryboje, skirtingai nei Kellerio, beveik niekuomet nesusiduria fetišistinis ir angeliškasis elementai.

Visuomeninės impotencijos priežastys: buržuazijos vaizduotei nustojo rūpėti nuo jos išsilaisvinusių gamybinių jėgų ateitis (klasikinių ir devynioliktojo amžiaus vidurio alegorijų palyginimas). Jei

* „Bevardis žmogaus stoto elegantiškumas". *(Pranc.)*

buržuazija norėjo toliau domėtis šia ateitimi, tai ji pirmiausia privalėjo atsisakyti rentos idėjos. Darbe apie Fuchsą[6] esu parodęs, kad šimtmečio viduriui būdingas „jaukumas" susijęs su šiuo neišvengiamu visuomeninės vaizduotės susilpnėjimu. Palyginti su visuomenės fantazijomis apie ateitį, noras turėti vaikų yra tik silpnas potencijos stimulas. Vis dėlto Baudelaire'o mokymas apie vaikus kaip būtybes, artimiausias *péché original**, yra gana iškalbingas.

Baudelaire'o elgesys literatūrinėje rinkoje: gerai pažįstantis prekės prigimtį Baudelaire'as galėjo arba turėjo pripažinti rinką esant objektyvią instanciją (plg. jo *conseils aux jeunes littérateurs***). Per derybas su redakcijomis jis nuolatos kontaktavo su rinka. Jo metodai – šmeižimas (Musset), *contrefaçon**** (Hugo). Baudelaire'as galbūt pats pirmasis suprato, kas yra rinkai tinkantis originalumas, ir būtent todėl ši samprata buvo originalesnė nei visos kitos (*créer un poncif*****). Šioje *création****** būta tam tikro nepakantumo elemento. Baudelaire'as norėjo padaryti vietos savo eilėraščiams ir tuo tikslu turėjo nustumti į šalį kitus. Poetines romantikų laisves jis nuvertino klasiška aleksandrino vartosena, o klasicistinę poetiką – jam būdingais klasikinio eilėraščio lūžiais ir pertrūkiais. Trumpai tariant, jo eilėraščiuose buvo įtaisytos specialios su jais konkuruojančių eilėraščių išstūmimo priemonės.

Baudelaire'o figūra lemiamu būdu prisideda prie jo šlovės. Smulkiaburžuazinėms skaitytojų masėms jo gyvenimas buvo *image d'Epinal,******* iliustruota „Gašlūno biografija". Šis įvaizdis daug prisidėjo prie Baudelaire'o šlovės – nors tie, kurie jį platino, visai nenorėjo būti vadinami jo draugais. Pirmąjį įvaizdį užklojo kitas, kurio veikimo mastas buvo kur kas siauresnis, užtat ilgaamžiškesnis: jame Baudelaire'as pasirodo kaip estetinės pasijos atstovas, kurią tuo metu

---

* Gimtoji nuodėmė *(pranc.)*.

** Patarimai jauniesiems literatams *(pranc.)*.

*** Imitacija *(pranc.)*.

**** Kurti pavyzdį, šabloną *(pranc.)*.

***** Kūryba *(pranc.)*.

****** Pigus paveikslėlis *(pranc.)*.

savo veikale „Arba–Arba" apmetė Kierkegaardas. Nė vienas atidesnis Baudelaire'o tyrinėtojas negali nepaisyti šio jo įvaizdžio. Iš tikrųjų jį lemia tai, kad Baudelaire'as pirmasis ir giliausiai suvokė faktą, jog buržuazija ketina atšaukti savo užduotį poetui. Kokia visuomeninė užduotis galėtų ją pakeisti? To negalėjai paklausti nė vienos klasės; veikiau apie tai galėjai spręsti iš rinkos ir jos krizių. Baudelaire'ui rūpėjo ne atvira ir trumpalaikė, bet latentinė ir ilgalaikė paklausa. „Fleurs du mal" įrodo, kad ji buvo tinkamai įvertinta. Bet rinkos aplinka, iš kurios jis gavo atsakymą, sąlygojo visiškai kitokį nei praeities poetų rašymo ir gyvenimo būdą. Baudelaire'as buvo priverstas reikalauti iš visuomenės gerbti poetą, nors ji nebegalėjo suteikti jam jokios garbės. Iš čia jo viešo elgesio *bouffonnerie**.

Baudelaire'o asmenyje poetas pirmą kartą pareiškia pretenzijas į eksponuojamąją vertę. Baudelaire'as buvo savo paties impresarijus. *Perte d'auréole*** pirmiausia paliečia poetą. Iš čia jo mitomanija.

Painios teoremos, kuriomis *l'art pour l'art* apipynė ne tik jo anuometiniai gynėjai, bet ir pirmiausia literatūros istorija (nekalbant jau apie dabartinius šalininkus), suvedamos į paprastą teiginį: jautrumas (*Sensibilität*) yra tikroji poezijos tema. Jautrumas iš prigimties yra kenčiantis. Konkrečiausiai ir turiningiausiai jis apibrėžiamas kaip erotika. O absoliuti jo tobulybė, sutampanti su visiška apoteoze, yra pasija. Poetinė „Fleur du mal" pasija be vargo asimiliavo *l'art pour l'art* poetiką.

Turinys, į kurį nukreipta alegorinė intencija, izoliuojamas nuo gyvenimo konteksto: jis sunaikinamas ir drauge konservuojamas. Alegorija tvirtai laikosi nuolaužų. Ji pateikia sustingusio nerimo vaizdą. Destruktyvus Baudelaire'o impulsas niekuomet nesirūpina pašalinti to, kas pateko į jo rankas.

Painiavos vaizdavimas yra ne tas pats, kas painus vaizdavimas.

---

* Bufonada *(pranc.)*.

** Aureolės praradimas *(pranc.)*.

Victoro Hugo *„Attendre c'est la vie"** – tremties išmintis.

Naujasis Paryžiaus beviltiškumas (plg. vietą apie *croquemorts***) – esminis modernybės įvaizdžio momentas (plg. Veuillot D2, 2)

Lesbietės figūra yra vienas iš herojiškų Baudelaire'o idealų. Jis pats tai išreiškia savąja satanistine kalba. Tai galima perteikti ir nemetafizine, aiškia kritine kalba, bet reikia atsižvelgti į politinę Baudelaire'o „modernybės" pripažinimo prasmę. Devynioliktasis šimtmetis be atodairos ėmė traukti moteris į prekinės gamybos procesą. Visi teoretikai vieningai sutiko, kad tai pažeis specifinį jos moteriškumą ir ilgainiui moterys neišvengiamai įgaus vyriškų bruožų. Baudelaire'as teigiamai vertina šiuos bruožus, bet tuo pat metu jis nori išlaisvinti moterį iš ekonominės priklausomybės. Taigi jis pabrėžia grynai seksualinį šios moters raidos aspektą. Lesbietės idealas įkūnija „modernybės" protestą prieš technikos raidą. (Būtų svarbu išsiaiškinti, kaip šiame kontekste pagrįsti jo antipatiją George Sand).

Baudelaire'o moteris: brangiausias „alegorijos triumfo" trofėjus – gyvenimas reiškiantis mirtį. Šis bruožas būdingiausias kekšei. Jis – vienintelis dalykas, dėl kurio nepasiderėsi, o kaip tik tai Baudelaire'ui svarbu.

Sustabdyti žemės sukimąsi – toks buvo didžiausias Baudelaire'o troškimas. Jozuės troškimas. Ne pranašiškas: jis negalvojo pasitaisyti. Iš šio troškimo atsirado Baudelaire'o agresyvumas, nekantrumas ir įtūžis; iš jo atsirado vis kartojami bandymai pataikyti pasauliui į širdį arba dainuoti per miegus. Dėl šio troškimo mirties darbus jis palydi padrąsinimu.

Turime daryti prielaidą, kad Baudelaire'o kūrybos branduolio temos nepasiekiamos planingomis ir tikslingomis pastangomis: juk

* Gyvenimas – tai laukimas *(pranc.)*.

** Duobkasiai *(pranc.)*.

jis sąmoningai nesitaiko į tas iš esmės naujas temas – didmiestį, masę. Ne jos yra skambanti jo galvoje melodija; veikiau satanizmas, splynas ir iškreipta erotika. Tikrosios „Fleur du mal" temos randamos nežymiose vietose. Tęsiant palyginimą – jos yra niekad neliestos stygos neregėto instrumento, kuriuo improvizuoja Baudelaire'as.

Labirintas yra tinkamas kelias tam, kuris tikslą pasiekia vis dar pakankamai anksti. Tas tikslas yra rinka.

Atsiradus naujiems, imitaciją skatinantiems gamybos metodams, regimybė nusėda prekėje.

Žmonėms – tokiems kokie jie yra dabar – yra tik viena radikali naujovė, kuri visad esti ta pati: mirtis.

Sustingęs nerimas yra ir raidos nežinojusio Baudelaire'o gyvenimo formulė.

Viena iš paslapčių, apgaubusių prostituciją tada, kai atsirado didmiestis, yra masė. Prostitucija atveria mitinės komunijos su mase galimybę. Tačiau masė atsiranda tuo pat metu kaip ir masinė gamyba. Prostitucija tarsi išsaugo galimybę išsilaikyti gyvybinėje erdvėje, kurioje mūsų buities daiktais vis dažniau tampa plataus vartojimo prekės. Didmiesčių prostitucijoje šia preke tampa pati moteris. Būtent ši iš esmės nauja didmiesčio gyvenimo signatūra suteikia tikrąją prasmę faktui, jog Baudelaire'as priėmė gimtosios nuodėmės dogmą. Baudelaire'ui atrodė, kad ši seniausioji sąvoka yra pakankamai išbandyta, ir gali aprėpti visiškai naują, nerimą keliantį fenomeną.

Labirintas yra abejojančių tėvynė. Kelias to, kuris bijo pasiekti tikslą, bus panašus į labirintą. Taip elgiasi geismas prieš jo patenkinimą. Tačiau taip pat elgiasi žmonija (klasė), nežinanti, kurlink ji eina.

Vaizduotė siūlo atminčiai atitikmenis, o mąstymas skiria jai alegorijas. Atmintis suartina jas abi.

Magnetinė jėga, kuria keletas esminių situacijų nuolat traukia poetą, yra vienas iš melancholijos simptomų. Baudelaire'o vaizduotė pažįsta stereotipinius įvaizdžius. Apskritai jis nuolat jautė spaudimą nors kartą sugrįžti prie kiekvieno iš savo motyvų. Šitai iš tiesų galima prilyginti potraukiui, verčiančiam nusikaltėlį grįžti į nusikaltimo vietą. Alegorijos yra stacijos, kuriose Baudelaire'as atgailavo už savąjį naikinimo geismą. Galbūt tuo paaiškintinas unikalus tokios daugybės prozinių tekstų atitikimas „Fleurs du mal" eilėraščiams.

Spręsti apie Baudelaire'o mąstymo pajėgumą iš jo filosofinių ekskursų (Lemaître) būtų didelė klaida. Baudelaire'as buvo blogas filosofas, bet geras teoretikas. Tačiau neprilygstamas jis buvo tik kaip filosofuotojas (*Grübler*). Iš čia kyla jo motyvų stereotipiškumas, jo nepalenkiamas atmetimas viso, kas trukdo, nuolatinis pasirengimas minčiai patarnauti įvaizdžiu. Filosofuotojas, istoriškai apibrėžiamas mąstytojo tipas, yra tas, kuris tarp alegorijų jaučiasi kaip namie.

Baudelaire'ui prostitucija yra mielės, kurias didmiesčių masės įmaišo į savo vaizduotę.

Alegorinės intencijos didybė: organiškumo ir gyvybės sunaikinimas – regimybės užgesinimas. Čia būtina surasti tą labai svarbią vietą, kur Baudelaire'as kalba apie žavėjimąsi nutapytomis teatro dekoracijomis. Tolybės kerų išsižadėjimas yra lemiamas Baudelaire'o lyrikos momentas. Jis buvo neprilygstamai suformuluotas pirmoje „ La Voyage"* eilutėje.

Prie vyriško seksualumo kančių kelio priklauso ir tai, kad Baudelaire'as nėštumą tam tikra prasme laikė nesąžininga konkurencija.

Būtent žvaigždės, kurias Baudelaire'as ištremia iš savo pasaulio, Blanqui tampa amžinojo sugrįžimo arena.

---

* „Kelionė" (*pranc.*).

Daiktiška žmonių aplinka vis beatodairiškiau įgauna prekės bruožų. Tuo pačiu metu reklama bando nuslėpti prekinę daiktų prigimtį. Apgaulingai prekių pasaulio apoteozei priešinasi alegorinė jo deformacija. Prekė bando žvilgtelti į savo veidą. Jos žmogiškasis pavidalas yra kekšė.

Reikia aprašyti alegorijos funkcijos pasikeitimą prekinėje ekonomikoje. Baudelaire'o sumanymas buvo – išryškinti prekei būdingą aurą. Jis herojiškai bandė humanizuoti prekę. Šio bandymo priešybė yra tuo pat metu atsiradęs buržuazinis sumanymas sužmoginti prekę sentimentalumu: duoti prekei, kaip ir žmogui, pastogę. Tuomet ji buvo sužieduota su dėklais, įmovomis ir apvalkalais; taip buržuaziniams apyvokos reikmenims buvo pratęstas egzistavimo laikas.

Priešingai nei barokinė alegorija, Baudelaire'o alegorija turi tūžmasties pėdsakų: jos prireikdavo norint įsibrauti į šį pasaulį, sulaužyti harmoningą jo sandarą.

Šokas kaip poetinis Baudelaire'o principas: „Tableaux parisiens" miesto *fantasque escrime** jau nebėra tėvynė. Tai tik arena ir svetima šalis.

Pagrindinis jugendo stiliaus motyvas yra nevaisingumo apoteozė. Dažniausiai vaizduojamos lytiškai nebrandžios kūno formos. Šią mintį reikia sieti su regresyvia technikos interpretacija.

Lesbietiška meilė sudvasina net ir moters įsčias – jose iškeliama lelijinė „tyros", nepažįstančios nei nėštumo, nei šeimos meilės vėliava.

Bodleriško heroizmo signatūra: gyventi netikrovės (regimybės) širdyje. Šiame kontekste paminėtina ir tai, kad Baudelaire'as nežinojo, kas yra nostalgija. Kierkegaardas!

---

* Keistas fechtavimosi būdas (*pranc. pažod.*).

Baudelaire'o poezija vaizduoja naujovišką amžinojo pasikartojimo aspektą, ir amžinai pasikartojantį naujumo aspektą.

Ypač svarbu būtų ištirti, kaip amžinojo sugrįžimo idėja beveik tuo pat metu įslenka į Baudelaire'o, Blanqui ir Nietzsches pasaulius. Baudelaire'as akcentuoja naujumą, kuris herojiškomis pastangomis atkovojamas iš „amžinojo pasikartojimo", Nietzsche – „amžinąjį pasikartojimą", kurio laukia herojiškos laikysenos žmogus. Blanqui yra daug artimesnis Nietzschei nei Baudelaire'ui, tačiau jame dominuoja rezignacija. Nietzsches atveju ši patirtis projektuojama į kosmologinę tezę: nebebus nieko nauja.

Dialektikas savo burėse turi jausti pasaulinės istorijos vėją. Mąstyti jam reiškia valdyti bures. O svarbiausia, *kaip* jos bus valdomos. Žodžiai jam – tarsi burės. Reikiamai nustatyti, jie virsta sąvokomis.

Nuolatinis rezonansas, kurį ligi šių dienų turi „Fleurs du mal", glaudžiai susijęs su vienu aspektu, kurį įgijo čia pirmą kartą į poeziją įžengęs didmiestis. Jis labai netikėtas. Kiekvieną kartą, kai Baudelaire'as savo eilėse prakalba apie Paryžių, pasigirsta to didelio miesto silpnumo ir trapumo motyvas. Ryškiausiai apie tai užsimena „Crépuscule du matin"*; tačiau šis aspektas daugiau ar mažiau bendras visiems „Tableaux parisiens" eilėraščiams; jis reiškiasi ir miesto permatomumu, kurį apdainuoja „Le soleil"**, ir „Rêve parisien"*** kontrastų paveikumu.

Dar reikšmingesnis yra šis [Brechto] pastebėjimas: nepaprastas juslinis Baudelaire'o subtilumas stokoja jaukumo. Esminis juslinio malonumo ir jaukumo nesuderinamumas – pagrindinis tikros juslių kultūros požymis. Baudelaire'o snobizmas yra ekscentriškai galutinio jaukumo atsisakymo formulė, o jo „satanizmas" – tik nuolatinis pasirengimas užkirsti jam kelią, kad ir kur jis pasirodytų.

---

* „Ryto žara" *(pranc.)*.

** „Saulė" *(pranc.)*.

*** „Paryžietiška svajonė" *(pranc.)*.

„Fleurs du mal" nerasime nė menkiausių bandymų pavaizduoti Paryžių. Šito pakaktų įrodyti jų ir vėlesnės „didmiesčio lyrikos" esminiam skirtingumui. Miesto šurmulyje Baudelaire'as kalba taip, kaip kalbama per gaisrą. Jo kalba yra suprantama tol, kol ji girdima. Bet kažkas į ją įsimaišo ir kliudo girdėti. Kalba lieka sumišusi su šurmuliu, kuris ją neša tolyn ir suteikia jai neaiškių, tamsių prasmių.

Baudelaire'o priešiškume gamtai pirmiausia glūdi protestas prieš „organiškumą". Palyginti su neorganiniu pasauliu, organizmai tik ribotu mastu gali tapti įrankiais. Jais beveik negalima disponuoti. Plg. Courbet liudijimą, kad Baudelaire'as kiekvieną dieną atrodęs vis kitaip.

Herojiška Baudelaire'o laikysena artimiausia Nietzsches laikysenai. Nors Baudelaire'as laikosi katalikiškų pažiūrų, jo visatos patirtis paklūsta kaip tik tam patyrimui, kurį Nietzsche suformulavo sakiniu: Dievas mirė.

Šaltiniai, kuriais minta herojiška Baudelaire'o laikysena, išteka iš po giliausių apie amžiaus vidurį susiklosčiusios visuomenės santvarkos pamatų. Tai yra ne kas kita, kaip patyrimai, informavę Baudelaire'ą apie reikšmingus meninės produkcijos sąlygų pakitimus. Jų esmė: menas kur kas betarpiškiau ir smarkiau nei anksčiau įgavo prekinę formą, o publika – masės pavidalą. Vėliau būtent šios permainos kartu su kitais meno pokyčiais lėmė lyrinės poezijos saulėlydį. Nepakartojama „Fleurs du mal" signatūra yra ta, kad neigiamas Baudelaire'o atsakymas į šiuos pakitimus buvo eilėraščių knyga. Drauge tai ir ryškiausias herojiškos laikysenos pavyzdys visame jo gyvenime.

"L'appareil sanglant de la Destruction"* – tai Baudelaire'o poezijos vidiniuose kambariuose išblaškyti namų apyvokos daiktai, kurie guli prie kojų kekšei, paveldėjusiai visus barokinės alegorijos įgaliojimus.

---

* „Kruvina griovimo mašina" *(pranc.)*.

Kai išgąsdintas filosofuotojo žvilgsnis krinta ant rankoje laikomų nuolaužų, jis tampa alegoriku.

Klausimas, kurį reikia palikti pabaigai: kas atsitiko, kad bent jau iš pažiūros visiškai „nešiuolaikiška" alegoriko laikysena poetiniuose šio šimtmečio veikaluose užima kertinę vietą?

„Išsigelbėjimo" įvaizdis susijęs su energingu, iš pirmo žvilgsnio net brutaliu įsikišimu.

Savąja išmaldos gavėjo laikysena Baudelaire'as tikrino visuomenę. Jo dirbtinai palaikomos priklausomybės nuo motinos priežastys – ne tik tos, kurias akcentuoja psichoanalizė, bet ir visuomeninės.

Amžinojo sugrįžimo idėjai reikšmingas faktas, kad buržuazija nebedrįso sekti jos sukurto gamybos būdo tolesnės raidos. Zaratustros mintis apie amžinąjį sugrįžimą ir užrašas ant pagalvės apvalkalo „Tik valandėlę" papildo vienas kitą.

Mada ir amžinasis naujumo sugrįžimas. – O vis dėlto – ar madoje yra išsigelbėjimo motyvų?

Antikos ir modernybės atitikimas yra vienintelė konstruktyvi Baudelaire'o istorijos koncepcija. Ji veikiau atmeta nei priima dialektinę istorijos koncepciją.

Leyris pastebėjimas, kad žodis „familier"* Baudelaire'o raštuose kupinas paslaptingumo ir nerimo, kad čia jis reiškia kažką, ko anksčiau niekad nereiškė.

Pirmoji „La servante au grand coeur" eilutė – žodžiai *dont vous étiez jalouse* neskamba *taip*, kaip reikėtų tikėtis. Nuo *jaloux*** balsas tarytum pasitraukia. Šis balso atoslūgis labai būdingas Baudelaire'ui.

---

* Artimas, pažįstamas, intymus *(pranc.)*.

** Pavydas *(pranc.)*.

Leyris pastebėjimas, kad Paryžiaus triukšmas daugelyje Baudelaire'o eilėraščių žodžių (*lourds tombereaux**) neįvardijamas, bet įskiepijamas ritmu.

Vyriška impotencija – bazinė vienatvės figūra – jos ženkle įšaldomos gamybinės jėgos – žmogų nuo kitų skiria bedugnė.

Migla kaip vienatvės paguoda.

Vie antérieure daiktuose atveria laiko bedugnę; vienatvė žmogui atveria erdvės prarajas.

Flâneur tempą reikia konfrontuoti su minios tempu, aprašytu Poe. Pirmasis yra protestas prieš antrąjį. Plg. vėžlių madą 1839 metais D 2 a, 1.

Gamybos procesu imama bodėtis dėl jo pagreitėjimo (atsiradus mašinoms). Savuoju demonstratyviu atsipalaidavimu *flâneur* protestuoja prieš gamybos procesą.

Baudelaire'o kūriniuose randame gausybę stereotipų – kaip ir Baroko poetų kūriniuose.

Baudelaire'o kandidatavimas į Akademiją buvo sociologinis eksperimentas.

Mokymas apie amžinąjį sugrįžimą kaip svajonė apie būsimus nepaprastus reprodukcinės technikos išradimus.

Jei atrodo akivaizdu, kad įgimtas žmonių ilgėjimasis tyresnės, nekaltesnės ir dvasingesnės būties neišvengiamai ieško kokios nors jos garanto gamtoje, tai dažniausiai jis surandamas vis tuose pačiuose augaluose ir gyvūnuose. Baudelaire'o atveju yra kitaip. Jo svajonė apie tokią būtį atmeta bet kokį bendrumą su žemiška gam-

---

* Sunkūs karučiai *(pranc.)*.

ta ir ilgisi tik debesų. Apie tai pasakoja „Spleen de Paris" tekstas. Debesų motyvas dažnas daugelyje eilėraščių. Baisiausias iš jų – debesų profanavimo motyvas (*La Béatrice*).

Slaptą „Fleurs du mal" panašumą su Dante lemia energija, su kuria knyga nužymi kūrybingos būties kontūrus. Jokioje kitoje lyrikos knygoje poeto figūra nėra mažiau pasipūtusi, niekur kitur pats poetas nepasirodo toks kupinas jėgų. Baudelaire'o patyrimu kūrybingo genijaus tėvynė yra ruduo. Didelis poetas yra sakytumei rudens kūdikis. „L'Ennemi"*, „Le Soleil".

"L'Essence du rire"** yra ne kas kita, kaip šėtoniško juoko teorija. Baudelaire'as išplėtoja ją tiek, kad iš šėtoniško juoko pozicijų įvertina net ir šypseną. Amžininkai dažnai yra nurodę, kad jo juokas būdavęs gąsdinantis.

Prekinės gamybos dialektika: produkto naujumas (kaip paklausos akstinas) įgauna ligi tol nežinotą reikšmę; amžinasis pasikartojimas pirmą kartą akivaizdžiai pasireiškia masine gamyba.

Suvenyras*** yra sekuliarizuota relikvija. Suvenyras papildo „išgyvenimą". Jis paženklintas didėjančio žmonių svetimumo patiems sau, kurie inventorizuoja savo praeitį kaip negyvą turtą. Devynioliktajame amžiuje alegorija išsikraustė iš išorinio pasaulio ir apsigyveno vidiniame pasaulyje. Relikvija kyla iš lavono, suvenyras – iš mirusios patirties, kuri eufemistiškai pavadinama išgyvenimu.

Emblemos sugrįžta kaip prekės.

Baudelaire'as kartais bijo sukelti aidą – nesvarbu, ar sieloje, ar erdvėje. Retkarčiais jis būna šiurkštus, bet niekad – skambus. Jo kalbėjimo būdas skiriasi nuo jo patirties tiek pat menkai, kaip gero prelato gestai – nuo jo asmens.

---

* „Priešas" (*pranc.*).

** „Juoko esmė" (*pranc.*).

*** *Andenken* – atminimas, suvenyras (*vok.*).

Jugendo stilius pasirodo kaip produktyvus apsirikimas, dėl kurio „naujumas" tapo „modernybe". Šis apsirikimas, be abejo, prasideda nuo Baudelaire'o.

Modernybė yra antikos, naujumas – amžinojo tapatumo priešingybė. (Modernybė: masė; antika: Paryžiaus miestas).

Meryono Paryžiaus gatvės: prarajos, virš kurių vis dėlto plaukia debesys.

Dialektinis vaizdas yra blykstelintis. Taigi kaip suvokimo dabartyje blykstelintį vaizdą reikia įamžinti praeities, šiuo atveju Baudelaire'o, vaizdą. Taip, ir tik taip išsigelbėtume – tai yra, tik įamžinę Baudelaire'ą iš neišgelbstimai pralaiminčiojo perspektyvos. Čia reikėtų prijungti metaforišką įvado Jochmannui vietą.

Žiovaujančiame žmoguje atsiveria bedugnė; jis tampa panašus į jį supantį nuobodulį.

Kuriam galui į mirties stingulio apimtame pasaulyje kalbėti apie progresą? Pasaulio mirties patirtį Baudelaire'as rado su nepaprasta jėga užfiksuotą Poe raštuose. Todėl Poe jam buvo nepakeičiamas; jis aprašė pasaulį, kuriame galiojo Baudelaire'o darbai ir siekimai. Palygink su Nietzsches medūzos galva.

Amžinasis sugrįžimas yra bandymas sujungti du antinomiškus laimės principus: amžinybės ir „dar kartelį". – Amžinojo sugrįžimo idėja iš laiko skurdo išburia spekuliatyvią laimės idėją (ar fantasmagoriją). Nietzsches heroizmas yra priešingas Baudelaire'o heroizmui, kuris iš filisterių menkybės išburia modernybės fantasmagoriją.

Progreso sąvoką reikia pagrįsti katastrofos idėja. Kad taip vyksta „ir toliau" – *yra* katastrofa. Ji yra ne tai, kas bus, bet kas jau yra. Strindbergo mintis: pragaras yra ne tai, kas mūsų laukia – o *čionykštis gyvenimas*.

Išsigelbėjimas laikosi mažame nuolatinės katastrofos pertrūkyje.

Reakcingas bandymas technikos nulemtas formas – tai yra priklausomus kintamuosius – padaryti konstantomis; panašiu būdu pasireiškia jugendo stiliuje ir futurizme.

„Rêve parisien" – svajonė apie sustabdytas gamybines jėgas.

Mašina Baudelaire'ui tapo destruktyvių jėgų šifru. Tokia mašina yra ir žmogaus griaučiai.

Ankstyvųjų fabrikų panašumas į gyvenamuosius kambarius. Nors tai ir labai barbariška ir absurdiška, bet vis dėlto turi savitą bruožą – juose tarsi antraeilė interjero detalė pasirodo pats fabriko savininkas, mąstantis apie savo mašinas ir svajojantis apie būsimąją ne tik savo, bet ir jų didybę. Penkiasdešimt metų po Baudelaire'o mirties ši svajonė išsisklaidė.

Barokinė alegorija stebi lavoną tik iš išorės. Baudelaire'as stebi jį ir iš vidaus.

Tai, kad Baudelaire'o lyrikoje nėra žvaigždžių, aiškiausiai liudija priešišką regimybei jo lyrikos tendenciją.

Galima pasakyti, kad *flâneur* tipu į istoriją grįžta dykinėtojas, kurį Sokratas Atėnų turguje pasirinko savo pašnekovu. Tik dabar Sokrato nebėra, ir jo niekas nebeužkalbina. Nebėra ir vergų, garantuojančių jam dyką buvimą.

Puikiausia daugelio jo eilėraščių vieta yra pradžia – ten, kur jie tarytum dar nauji. Šitai yra pastebėję daugelis.

Didžiuosiuose miestuose prostitucija įgavo tokį pavidalą, kad moteris virto ne tik preke, bet ir masinio vartojimo preke tikrąja to žodžio prasme. Šitai rodo ir grimu paryškinami profesionalūs bruožai. Kad Baudelaire'ui šis kekšės aspektas buvo seksualiai svar-

biausias, be kita ko, kalba faktas, jog įvairių kekšės evokacijų fonas niekuomet nėra bordelis, tuo tarpu labai dažnai – gatvė.

Labai svarbu, kad Baudelaire'o „naujumas" visiškai neprisideda prie progreso. Ir apskritai jo darbuose beveik nerasime bandymų rimtai gvildenti progreso sampratą. Atvirkščiai, būtent „tikėjimas progresu" persekiojamas su didžiausia neapykanta kaip erezija ir klaidatikystė – ne kaip paprasta klaida. Savo ruožtu Blanqui nerodo jokios neapykantos tikėjimui progresu; tačiau patyliukais iš jo tyčiojasi. Tai jokiu būdu nereiškia, kad jis taip išduoda savąjį politinį kredo. Tokio profesionalaus sąmokslininko kaip Blanqui veikla suponuoja ne tikėjimą progresu, o vien pasiryžimą pašalinti tuometinę neteisybę. Pasiryžimas paskutinę sekundę išgelbėti žmoniją nuo jai gresiančios katastrofos buvo esminis Blanqui – labiau nei kurio kito iš revoliucinių to meto politikų – bruožas. Jis visuomet atsisakydavo kurti, planuoti tai, kas bus „vėliau". Šitai visiškai suderinama su Baudelaire'o laikysena 1848 metais.

Kai tik jo veikalai iškovojo nors ir menkutį pripažinimą, Baudelaire's pardavė ir save. Jis pasekė savo darbų pavyzdžiu ir ligi gyvenimo pabaigos liko ištikimas minčiai, kad prostitucija poetui neišvengiama.

Norint suprasti Baudelaire'o poeziją, vienas iš lemiamų klausimų yra šis: kaip atsiradus didmiesčiams pasikeitė prostitucijos veidas? Mat akivaizdu, kad Baudelaire'as vaizduoja šią permainą; ji yra viena iš didžiųjų jo poezijos temų. Atsiradus didmiesčiams, prostitucijos nuosavybe tampa naujos paslaptys. Viena iš jų yra labirintiška paties miesto prigimtis. Prostitucija tarytum nuspalvina labirintą, kurio įvaizdis *flâneur* įėjęs į kūną ir kraują. Taigi pirmoji paslaptis, kuri yra prostitucijos žinioje – tai mitinis didmiesčio kaip labirinto aspektas. Savaime suprantama, neatskiriama to dalis yra ir Minotauras viduryje. Nesvarbu, kad individui jis neša mirtį. Esminis yra jo įkūnijamas mirtį nešančių jėgų įvaizdis. Didžiųjų miestų gyventojui tai taip pat yra naujas įvaizdis.

„Fleurs du mal" kaip arsenalas; Baudelaire'as kai kuriuos eilėraščius rašė tam, kad sunaikintų kitus savo paties parašytus. Taip galima praplėsti žinomą Valéry mintį.

Nepaprastai svarbu (vėl plėtojant Valéry pastabą), kad Baudelaire'as susidūrė su poetinės produkcijos konkurencija. Asmeninės poetų varžybos, be abejo, yra senas dalykas. Tačiau čia kalbama apie varžybų perkėlimą į laisvosios rinkos sferą. Užkovotina yra rinka, o ne kunigaikščio globa. Šia prasme Baudelaire'as padarė tikrą atradimą – kad jis stovi priešais *individus*. Poetinių mokyklų ir „stilių" gausybė poetui yra atsivėrusios laisvosios rinkos papildinys. Baudelaire'o akiratyje pirmą kartą pasirodo publika – ir todėl jis jau nebesidavė suviliojamas poetinių mokyklų „iliuzijos". Ir atvirkščiai: kadangi „mokykla" jo akyse buvo tik paviršutiniškas darinys, publika jam įgavo žymiai daugiau realumo.

Baudelaire'as ir Juvenalis. Esminga yra štai kas: kai Baudelaire'as vaizduoja pasileidimą, ydas, tai tam visuomet atsiduoda ir jis pats. Jis nepažįsta satyriko gesto. Žinoma, tai susiję tik su „Fleurs du mal", kurios labai skiriasi nuo prozos tekstų.

„Fleurs du mal" neabejotinai tapo svaresnės dėl tos aplinkybės, kad Baudelaire'as neparašė nė vieno romano.

Melanchtono terminas *Melencolia illa heroica** tobuliausiai apibūdina Baudelaire'o genijų. Tačiau devynioliktajame šimtmetyje melancholijos prigimtis yra kitokia nei septynioliktajame. Pagrindinė ankstyvosios alegorijos figūra yra lavonas. Pagrindinė vėlyvosios alegorijos figūra yra „suvenyras". „Suvenyras" – schema, pagal kurią prekė virsta kolekcininko objektu. Šiuo požiūriu *correspondances* yra be galo įvairūs vieno suvenyro atgarsiai kitame. „J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans."**

---

* Herojiškoji melancholija *(lot.)*.

** Turiu daugiau prisiminimų nei turėčiau sulaukęs tūkstančio metų. *(Pranc.)*

Herojiškas Baudelaire'o įkvėpimo turinys išryškėja tuo, kad prisiminimus visiškai išstumia suvenyrai. Jo raštuose rasime neįprastai mažai „vaikystės prisiminimų".

Ekscentriški Baudelaire'o bruožai buvo kaukė, po kuria jis – galima sakyti, iš gėdos – bandė paslėpti visuotinį savo gyvenimo formos, o tam tikru mastu ir likimo, būtinumą.

Nuo septyniolikos metų Baudelaire'as yra literatas. Negalima teigti, kad jis bent kada būtų pasisakęs esąs „dvasingas", nors kartą būtų ėmęsis ginti „dvasingumą". Prekinis meninės produkcijos ženklas dar nebuvo išrastas.

Alegorinė pasaulėžiūra, kuri septynioliktajame amžiuje suformavo stilių, devynioliktajame nebeegzistavo. Baudelaire'as buvo izoliuotas kaip alegorikas; jo izoliacija tam tikra prasme buvo atsilikėlio izoliacija (jo teorijos šį atsilikimą kartais net provokatyviai pabrėžia). Devynioliktajame amžiuje alegorijos galia formuoti stilių buvo menka, tačiau anaiptol nemenka buvo rutinos pagunda, palikusi žymius pėdsakus septynioliktojo amžiaus poezijoje. Ši rutina tam tikru mastu apribojo destruktyvią alegorijos tendenciją akcentuoti meno kūrinio įtrūkius.

APIE ISTORIJOS SAMPRATĄ

I

Pasakojama, jog būta šachmatų automato, sukonstruoto taip, kad galėtų atsakyti į priešininko ėjimus, ir laimėdavusio visas partijas. Lėlė turkišku kostiumu, su kaljanu burnoje sėdėjo priešais šachmatų lentą, padėtą ant plataus stalo. Veidrodžių sistema kėlė iliuziją, jog stalas iš visų pusių perregimas. Iš tikrųjų jame buvo įsitaisęs kuprotas neūžauga, šachmatų meistras, virvelėmis valdęs lėlės rankas. Įsivaizduokime šio aparato atitikmenį filosofijoje. Laimėti visada turi lėlė, vadinama „istoriniu materializmu". Ji pajėgi varžytis su bet kuo tik priėmusi savo tarnybon teologiją, kuri, kaip žinoma, šiais laikais yra maža, šlykšti ir jokiu būdu negali pasirodyti viešumoje.

II

„Viena iš įdomiausių žmogaus būdo savybių, – sako Lotze[1], – ...yra ta, kad nors individualus egoizmas yra labai stiprus, tačiau apskritai dabartis niekada nejaučia pavydo savo ateičiai. „ Ši mintis suponuoja, jog mūsų puoselėjamas laimės įvaizdis yra nuspalvintas laiko, apie kurį jau yra užsiminusi mūsų egzistencija. Pavydą galinčios sukelti laimės yra tik mūsų kvėpuotame ore, žmonėse, su kuriais būtume galėję kalbėtis, moteryse, kurios galėjo mums atsiduoti. Kitaip tariant, laimės įvaizdis neišvengiamai susijęs su išganymo įvaizdžiu. Taip atsitinka ir su praeities įsivaizdavimu, kurio sfera yra istorija. Praeitis visad turi slaptą sąrašą, kuris nurodo į išganymą. Argi mūsų nelyti tas pats oro gūsis, supęs ir anksčiau gyvenusius? Argi balsai, pagaunami mūsų klausos, nėra jau nutilusių balsų aidas? Argi moterys, apie kurias mes sukamės, neturėjo seserų, kurių jos nespėjo pažinti? Jei taip, tuomet egzistuoja slaptas buvusių kartų ir mūsų kartos susitarimas. Tuomet

mes laukiami žemėje. Mat mūsų kartai, kaip ir kiekvienai prieš mus buvusiajai, duota *silpna* mesianistinė galia, į kurią pretenzijas reiškia praeitis. Šių pretenzijų taip lengvai neatsikratysi, ir istorinis materialistas tai žino.

III

Kronikininkas, kuris pasakodamas neskiria svarbių ir nesvarbių įvykių, atsižvelgia į tiesą, jog viskas, kas yra kada nors įvykę, istorijai nėra prarasta. Žinoma, tik išganytai žmonijai atitenka visa jos praeitis. Tai yra, tik išganyta žmonija galės cituoti bet kurį savo praeities momentą. Kiekvienas iš jos nugyventų akimirksnių taps „citation à l'ordre du jour"* – priklausomai nuo to, kuri diena buvo paskutinė.

IV

Pirmiausia pasirūpinkite maistu ir drabužiais,
ir Dievo karalystė jums atiteks savaime.

HEGELIS, 1807

Klasių kova, kuri Marxo įtakotam istorikui visuomet prieš akis, yra kova dėl grubių ir materialių dalykų, be kurių nebūna ir subtilesnių, dvasingesnių. Tačiau pastarieji dalyvauja klasių kovoje ne vien kaip nugalėtojui atitenkantis grobis. Jie gyvi toje kovoje kaip įsitikinimas, kaip drąsa, humoras, kaip klasta ar tvirtybė; jų poveikis siekia net ir tolimiausius laikus. Po kiekvienos valdančiųjų pergalės jais suabejojama. Kaip gėlės kreipia savo žiedus į saulę, taip ir praeitis slapto heliotropizmo valia stengiasi atsisukti į istorijos danguje *patekančią* saulę. Istorinis materialistas turi neišleisti iš akių šio nepastebimiausio iš visų pokyčių.

---

* Pažodžiui – „šios dienos padėka"; padėka karininkui ir kariniam daliniui *(pranc.)*.

V

Tikras praeities vaizdas *šmėsteli* akyse. Praeitį įmanoma užfiksuoti tik kaip vaizdą, blykstelintį pažinimo akimirką, ir vėl pranykstantį. „Tiesa nepaspruks" – šis Gottfriedo Kellerio teiginys istorizmo istorijos sampratoje žymi būtent tą vietą, kur prasiverš istorinis materializmas. Juk kiekvienam praeities vaizdui, kuriame savęs neatpažins dabartis, gresia visiškas sunykimas.

VI

Istoriškai artikuliuoti praeitį – nereiškia pažinti, „kaip viskas buvo iš tikrųjų"[2]. Tai reiškia užvaldyti prisiminimą tokį, koks jis sužimba pavojaus akimirką. Istoriniam materializmui svarbu užfiksuoti praeities vaizdą, kuris pavojaus akimirką staiga atsiranda istorijos subjektui. Pavojus gresia ir tradicijos turiniui, ir jos paveldėtojams. Abiem jis yra visiškai tas pat: tapti valdančiosios klasės įrankiu. Kiekvienoje epochoje reikia stengtis iš naujo apsaugoti istorijos tradiciją nuo besibaudžiančio ją įveikti konformizmo. Mesijas ateina ne tik kaip Išganytojas: jis ateina ir kaip Antikristo nugalėtojas. Praeityje įžiebti vilties kibirkštį gebės tik *tas* istorikas, kuris yra įsitikinęs, kad net ir mirusieji nebus saugūs, jei laimės priešas. O priešas nesiliauja laimėjęs.

VII

Atminkit tamsą ir baisingą šaltį
šiam slėny, gaudžiančiam nuo aimanų.

BRECHTAS: Opera už tris skatikus

Fustelis de Coulanges'as[3] rekomenduoja istorikui, norinčiam įsigyventi į kurią nors epochą, išmesti iš galvos viską, ką jis žino apie vėlesnį istorijos vyksmą. Geriau neapibūdinsi metodo, kurio atsisakė istorinis materializmas – tai įsijautimo metodas. Jis kyla iš

*acedia**, iš širdies tingumo, jai nesiryžtant užvaldyti akimirkai blykstelintį tikrąjį istorijos vaizdą. Viduramžių teologai tai laikė svarbiausia liūdesio priežastimi. Flaubertas, pažinojęs šią būseną, rašė: „Peu de gens devineront combien il a fallu être triste pour ressusciter Carthage".** Šio liūdesio prigimtis pasidaro aiškesnė, kai paklausiama, į ką gi iš tikrųjų įsijaučia istoristinis rašytojas? Neišvengiamas atsakymas – į nugalėtoją. Dabartiniai valdovai yra visų praeities laimėtojų įpėdiniai. Taigi įsijautimas į nugalėtoją visuomet parankus to meto valdovams. Šiais žodžiais istoriniam materialistui yra pakankamai pasakyta. Visi, ligi šios dienos iškovoję pergalę, žygiuoja drauge triumfo eisenoje, kurią nūnai viešpataujantys veda per parblokštuosius. Kaip įprasta, triumfo eisenoje nešamas ir grobis, vadinamas kultūros gėrybėmis. Istorinis materialistas jo atžvilgiu užims atsargaus stebėtojo poziciją, nes visa, ką jis tame kultūros grobyje įžvelgia, liudija tą pačią kilmę, apie kurią jis negali galvoti be siaubo. Už savo būtį jie dėkingi ne tik didžiųjų genijų pastangoms, bet ir bevardžių amžininkų baudžiavai. Nėra nė vieno kultūros dokumento, kuris tuo pat metu nebūtų ir barbarybės liudijimas. Barbarybė, kurios kupinas kultūros dokumentas, persmelkia ir tradicijos perdavimo procesą, todėl istorinis materialistas stengiasi nuo jo kiek įmanoma labiau atsiriboti. Savo uždaviniu jis laiko sušukuoti istoriją prieš plauką.

VIII

Prispaustųjų tradicija mus moko, kad „nepaprastoji padėtis", kurioje gyvename, yra taisyklė. Todėl mes turime sukurti atitinkamą istorijos sampratą. Tuomet mūsų uždavinys – pasiekti tikrą nepaprastąją padėtį – bus akivaizdus; ir taip pagerės mūsų padėtis kovoje su fašizmu. Pastarasis turi progą laimėti dar ir todėl, kad jo priešininkai, vadovaudamiesi progreso idėja, traktuoja jį kaip isto-

---

* Abejingumas, dvasinis tingumas *(lot.)*; viena iš septynių didžiųjų nuodėmių.

** „Tik nedaugelis gali įsivaizduoti, kokį liūdesį reikėjo išgyventi, kad imtumeisi atstatyti Kartaginą." *(Pranc.)*

rinę normą. – Nuostaba, kad dalykai, kuriuos mes patiriame, „vis dar" įmanomi dvidešimtajame amžiuje, *nėra* filosofinė. Ji nėra pažinimo pradžia, nebent tokio, kurį grindžianti istorijos samprata neišlaiko jokios kritikos.

IX

Mano sparnai jau skrydžiui išskleisti
grįžti atgalios norėčiau,
nes nors ir likčiau čia gyvenimui visam,
laimės aš mažai turėčiau.

GERHARDAS SCHOLEMAS[4]: Angelo pasveikinimas

Yra vienas Klee paveikslas, kuris vadinasi Angelus Novus*. Jame pavaizduotas angelas, atrodantis taip, lyg imtų tolti nuo kažko, į ką jis įsistebeilijęs. Jo akys išplėstos, burna pražiota, o sparnai išskleisti. Taip turėtų atrodyti istorijos angelas. Savo veidą jis atgręžęs į praeitį. Kur *mums* regisi įvykių grandinė, kuri be paliovos griauna, o ten *jis* mato siautėjant vieną vienintelę katastrofą, griuvėsius sviedžia angelui po kojomis. Jis turbūt norėtų stabtelėti, atgaivinti mirusius ir sulipdyti duženas. Tačiau angelui sparnus skečia nuo rojaus pučiantis uraganinis vėjas – toks stiprus, kad angelas nebegali jų suglausti. Uraganas nesulaikomai neša jį į ateitį, kuriai angelas atsukęs nugarą, o priešais jį ligi dangaus auga griuvėsių krūva. *Šis* uraganas ir yra tai, ką mes vadiname progresu.

X

Meditacijos temos, kurias broliams rekomenduodavo vienuolyno regula, privalėjo padaryti juos priešiškus pasauliui ir jo šurmuliui. Mūsų plėtojamos mintys turi panašią paskirtį. Jomis norima – tuo metu, kai politikai, kuriais tikėjo fašizmo priešininkai, jau sutriuš-

---

* „Naujasis angelas" *(lot.)*.

kinti ir savo pralaimėjimą patvirtina išduodami savo reikalą – išvaduoti politikos pasaulietį iš tinklų, į kuriuos jis buvo įviliotas. Šių samprotavimų išeities taškas yra tas, kad bukas politikų tikėjimas progresu, jų pasitikėjimas „masėmis" ir galų gale vergiškas pasidavimas nekontroliuojamam aparatui buvo trys vieno dalyko aspektai. Jie bando nustatyti, *kokią* kainą mūsų įprastinis mąstymas turės sumokėti už istorijos sampratą, vengiančią bet kokio bendrumo su ta, kurios ir toliau laikosi minėti politikai.

XI

Konformizmu, kuris nuo pat pradžių buvo įgimtas socialdemokratijai, persisunkusi ne tik jų politinė taktika, bet ir pažiūra į ekonomiką. Ji yra viena iš vėlesnio socialdemokratijos žlugimo priežasčių. Niekas taip nekorumpavo vokiečių darbininkijos kaip nuomonė, jog istorijos upe *ji* plaukianti pasroviui. Technikos raida jai buvo nelyginant srovė, kurios ji tarėsi nešama žemyn. Nuo čia – visai netoli ligi iliuzijos, kad fabriko darbas, atitinkantis technikos progresą, esąs politinis laimėjimas. Senoji protestantiška darbo moralė sekuliarizuotu pavidalu atgimė vokiečių darbininkijoje. Jau Gotos programoje[5] pastebima šios painiavos ženklų. Darbas joje apibrėžiamas kaip „visų turtų ir kultūros šaltinis". Nujausdamas kažką bloga, Marxas į tai atsikirto, kad žmogus, neturintis kitos nuosavybės, išskyrus savo darbo jėgą, „bus kitų savininkais tapusių žmonių vergas". Nepaisant to, painiava didėja, ir netrukus Josefas Dietzgenas[6] paskelbia: „Darbas yra naujųjų laikų Išganytojas... Darbo... pagerinimas... yra turtas, kuris dabar gali įgyvendinti tai, ko ligi šiol nepadarė nė vienas Atpirkėjas". Ši vulgari marksistinė darbo samprata neapsistoja ties klausimu, kaip darbininkų pagamintas produktas, kuriuo jie negali naudotis, paveikia juos pačius. Ji nori pripažinti tik gamtos įsisavinimo progresą, o ne visuomenės regresą. Ji jau turi technokratinių bruožų, kuriuos vėliau išvysime fašizme. Vienas iš jų – tai gamtos samprata, nelaimę pranašaujančiu būdu besiskirianti nuo socialistinių prieškovio (*Vormärz*)[7] utopijų. Darbas, kaip jis nuo šiol suprantamas, yra gam-

tos eksploatacija, kuri su naiviu pasitenkinimu priešinama proletariato išnaudojimui. Lyginant su šia pozityvistine koncepcija tūlo Fourier fantazavimai, davę tiek daug peno pajuokoms, pasirodo esą nuostabiai sveiko proto kūriniai. Anot Fourier, efektyvaus visuomeninio darbo padarinys būtų tas, kad naktį šviestų keturi mėnuliai, ašigalių nebedengtų ledas, jūros vanduo nebebūtų sūrus ir plėšrieji žvėrys tarnautų žmonėms. Visa tai iliustruoja darbą, kuris, užuot eksploatavęs gamtą, pajėgtų padėti jai pagimdyti padarus, dabar kaip galimybes snūduriuojančius jos įsčiose. O korumpuotos darbo sampratos papildinys yra *tokia* gamta, kuri, Dietzgeno žodžiais, „duota veltui".

XII

Mums reikia istorijos, bet kitaip, nei išpaikintiems dykinėtojams žinojimo soduose.

NIETZSCHE: Apie istorijos naudą ir žalą gyvenimui

Istorinio pažinimo subjektas yra pati kovojanti, prispausta klasė. Marxo darbuose ji iškyla kaip paskutinė pavergta ir keršijanti klasė, pralaimėjusių kartų vardu pabaigianti išsivadavimą. Ši savimonė, kuri dar kartą trumpai iškilo į paviršių su „Spartaku"[8], socialdemokratijai buvo nuo seno atgrasi. Per tris dešimtmečius jai beveik pavyko išdildyti Blanqui vardą, kurio skambesys šiurpino praėjusį šimtmetį. Ji jautė pasitenkinimą, suteikdama darbininkų klasei *ateities* kartų atpirkėjos vaidmenį. Tuo ji sau perpjovė stipriausias sausgysles. Šitaip mokoma klasė atprato neapkęsti ir pasiaukoti. Juk neapykanta ir pasiaukojimas maitinasi pavergtų protėvių vaizdu, o ne išvaduotų anūkų idealu.

XIII

Juk kasdien mūsų reikalas darosi aiškesnis,
o liaudis – gudresnė

JOSEFAS DIETZGENAS: Socialdemokratinė filosofija

Socialdemokratinė teorija, o dar labiau praktika, buvo nulemta progreso sampratos, kuri nesirėmė tikrove, o turėjo dogminių pretenzijų. Progresas, kaip jį vaizdavosi socialdemokratai, buvo, pirma, pačios žmonijos (ne tik jos įgūdžių ir erudicijos) pažanga. Antra, jis buvo nesibaigiantis procesas (atitinkantis begalines žmonijos tobulėjimo galimybes). Trečia, progresas, kaip buvo manoma, iš esmės esąs nesustabdomas (savaime judantis tiese ar spirale). Kiekvienas iš šių predikatų yra ginčytinas, ir kiekvieną būtų galima sukritikuoti. Tačiau esminė kritika turėtų vis dėlto prasiskverbti už jų ir nusitaikyti į tai, kas bendra jiems visiems. Istorinių žmonijos progreso supratimas neatskiriamas nuo istorijos kaip homogeniško ir tuščio laiko vyksmo sampratos. Šio proceso sampratos kritika turi tapti pagrindu bendrai progreso sampratos kritikai.

XIV

Kilmė yra tikslas

KARLAS KRAUSAS: Eiliuotos ištarmės I

Istorija yra objektas konstrukcijos, kurios vieta – ne homogeniškas ir tuščias, o dabarlaikio (*Jetztzeit*) kupinas laikas. Antai Robespjerui antikinė Roma buvo dabarlaikio pritvinkusi praeitis, kurią jis išsprogdino iš istorinio kontinuumo. Prancūzijos revoliucija suvokė save kaip sugrįžusią Romą. Ji citavo senąją Romą taip, kaip mada cituoja praeities drabužį. Mada turi uoslę vakardienos tankumynuose besislapstančiai aktualybei. Ji yra plėšrūno šuolis į praeitį, vykstantis arenoje, kurioje komanduoja valdančioji klasė. O tas pats šuolis po atviru istorijos dangum yra dialektinis; kaip tokį šuolį Marxas suprato revoliuciją.

XV

Suvokimas, kad būtina išsprogdinti istorinį kontinuumą, yra būdingas veikiančioms revoliucinėms klasėms. Didžioji Revoliucija įvedė naują kalendorių. Diena, kuria prasideda naujas kalendorius, istorijoje funkcionuoja kaip pagreitintas kadras. Tai iš esmės ta pati diena, nuolat sugrįžtanti švenčių – atmintinų dienų – pavidalu. Taigi kalendoriai skaičiuoja laiką kitaip nei laikrodžiai. Jie yra istorinės savimonės, kurios nė menkiausio ženklo Europoje nebematyti jau šimtmetis, paminklai. Paskutinį kartą ji pasireiškė per vieną Liepos revoliucijos[9] įvykį. Pirmosios kovų dienos vakare paaiškėjo, kad keliose Paryžiaus vietose nepriklausomai vienas nuo kito ir vienu metu buvo šauta į bokštų laikrodžius. Vienas liudytojas, už savo įžvalgumą turbūt turintis dėkoti rimui, tuomet parašė:

Qui le croirait! on dit qu'irrités contre l'heure
De nouveaux Josués, au pied de chaque tour,
*Tiraient sur les cadrans pour arrêter le jour.**

XVI

Istorinis materialistas negali atsisakyti dabarties (*Gegenwart*) sąvokos – ne kaip pereinamojo momento, bet kaip akimirkos, kurioje laikas stabteli ir sustingsta. Mat būtent ji apibrėžia tą dabartį, kurioje jis pats rašo istoriją. Istoristas vertina „amžiną“ praeities paveikslą, o istorinis materialistas – jos patirtį; tik ji ir išlieka. Tegu kiti alinasi istorizmo bordelyje pas kekšę „Kartą buvo“, o jis tausoja savo jėgas. Jų turi užtekti istoriniam kontinuumui išsprogdinti.

* Kas gi patikėtų? Sako, supykę ant laiko,
Naujieji Jozuės bokštų papėdėse
Šaudė į laikrodžius, kad sustabdytų dieną. *(Pranc.)*

XVII

Dėsninga istorizmo kulminacija yra visuotinė istorija. Materialistinė istoriografija kaip metodas skiriasi nuo jos turbūt aiškiau nei nuo visų kitų. Istorizmas neturi teorinės armatūros. Jo metodas yra pridėtinis: jis kaupia krūvas faktų homogeniškam ir tuščiam laikui užpildyti. O materialistinės istoriografijos pagrindas yra konstruktyvus principas. Mąstymas – tai ne tik minčių judėjimas, bet ir jų sustabdymas. Kai mąstymas staiga stabteli nuo įtampos vibruojančioje konsteliacijoje, jis sukelia jai šoką, ir konsteliacija susikristalizuoja į monadą. Istorinis materialistas imasi istorinio objekto tik tada, kai šis jam pasirodo monados pavidalu. Jos struktūroje jis atpažįsta mesianistinio įvykių sustabdymo ženklą; kitaip tariant, revoliucinę progą kovoti dėl pavergtos praeities. Jis naudojasi ja tam, kad išsprogdintų konkrečią epochą iš homogeniško istorijos vyksmo; jis išsprogdina vieną konkretų gyvenimą iš visos epochos, vieną kūrinį – iš visų to asmens per visą gyvenimą sukurtų darbų. Šio metodo rezultatas tas, kad *viename* kūrinyje išsaugomi *visi* kūriniai, *kūriniuose* – epocha, o *epochoje* – visas istorijos vyksmas. Maistingas istorinių reiškinių vaisius laiką slepia *savyje* nelyginant brangų, tačiau beskonį kauliuką.

XVIII

„Lyginant su organinės gyvybės žemėje istorija, vargani penki *homo sapiens* tūkstantmečiai sudaro maždaug dvi sekundes dvidešimt keturių valandų paros pabaigoje“, – teigia vienas mūsų laikų biologas. „Matuojant šiais mastais, civilizuotos žmonijos istorija tetruktų paskutinės valandos paskutinės sekundės penktadalį.“ Dabarlaikis, kaip mesijinio laiko modelis, į nežmonišką santrumpą sutraukdamas visą žmonijos istoriją, tiksliai sutampa su ta figūra, kurią yra nubrėžusi žmonijos istorija visatoje.

A

Istorizmas pasitenkina tuo, kad nustato priežastinį skirtingiausių istorinių momentų ryšį. Bet joks faktas kaip priežastis dar nėra istorijos faktas. Jis tampa toks „po mirties"; dėka įvykių, kuriuos nuo jo galbūt skiria ištisi tūkstantmečiai. Tai suvokęs istorikas liaujasi per pirštus leidęs įvykių virtines tarsi rožinio karoliukus. Jis apčiuopia konsteliaciją, kurią su konkrečia ankstesne epocha sudaro ir jo epocha. Taip jis pagrindžia sampratą dabarties kaip „dabarlaikio", kuriame įsiterpusios mesijinio laiko skeveldros.

B

Pranašautojai, kurie tyrinėdavo, ką laikas slepia savo įsčiose, patirdavo jį ne kaip homogenišką ir ne kaip tuščią laiką. Kas turi tai galvoje, tas gal ir gali suvokti, kaip atmintyje atkuriama praeitis: būtent šiuo būdu. Kaip žinia, žydams buvo uždrausta tirti ateitį. Užtat Tora ir malda mokė juos atsiminti. Todėl ateitis jiems nebuvo užburta kaip tiems, kurie prašydavo pranašautojų patarimų. Tačiau ateitis žydams dėl to netapo tuščiu ir homogenišku laiku. Kiekviena ateities sekundė jiems buvo varteliai, pro kuriuos galėjo įžengti Mesijas.

APIE WALTERĮ BENJAMINĄ

Nors nuo literatūros kritiko, eseisto ir filosofo Walterio Benjamino mirties praėjo daugiau nei šešiasdešimt metų, jo darbai iki šiol yra humanitarų dėmesio centre. Benjamino vardas paprastai siejamas su vadinamąja Frankfurto mokykla, bandžiusia sukurti savitą marksizmo versiją, ir yra populiarus pirmiausia tarp kairiųjų pažiūrų Vakarų inteligentijos, tačiau jo idėjos seniai peržengė ideologines ribas ir barjerus. Benjamino įtaką pripažįsta ne tik tokie kairėn gravituojantys intelektualai kaip literatūros teoretikas Fredericas Jamesonas ar eseistė Susan Sontag, bet ir visai kitokių pažiūrų kritikas George'as Steineris – pasak Steinerio, svarbiausią jo veikalą „Po Babelio" (*After Babel*) turėjo parašyti Benjaminas. Jo idėjų fermentas taip pat ryškus prancūzų postmodernizme (pavyzdžiui, Jacques'o Derrida, Jeano Baudrilard'o ar Paulio Virilio darbuose), kuris kvestionuoja ne tik politines, bet ir visas teorines priešpriešas. Lygiai toks platus yra disciplinų, patyrusių Benjamino poveikį, spektras. Vokietijoje, be „frankfurtiškosios" socialinės teorijos, nuo septintojo dešimtmečio jo idėjos buvo vaisingai pritaikytos hermeneutikos projekte, kurio atšakomis galėtume laikyti Hanso Georgo Gadamerio filosofiją, Peterio Szondio literatūrinę hermeneutiką ir Konstancos recepcijos mokyklą. Be ketvirtojo dešimtmečio Benjamino darbų neįsivaizduojamos kino ir populiariosios kultūros studijos. Klasikiniame „tautiškumo studijų" veikale „Įsivaizduojamos bendruomenės" kaip vieną iš įkvėpėjų jį mini istorikas Benedictas Andersonas. O Benjamino bandymai sujungti teologiją ir politiką, be abejo, rado atgarsį „išlaisvinimo teologijos" sąjūdyje.

Šis nepretenduojantis į išsamumą kritiko gerbėjų ir pasekėjų sąrašas rodo ypatingą jo gebėjimą iškelti problemas ir provokuoti

naujas idėjas. Jis liudija, kad Benjamino palikime tarsi didmiesčio kryžkelėje susitinka skirtingos istorinės, filosofinės, politinės idėjos, argumentai ir įvaizdžiai (beje, kryžkelė buvo jo mėgstamas įvaizdis). Antra vertus, Benjamino išskirtinumą, net unikalumą tarp amžininkų nulemia tai, kad savo veiklos jis niekad netraktavo kaip būdo padaryti karjerą, išgarsėti, ir apskritai – kaip *profesijos*. Czeslawas Miloszas apie savo bičiulį filosofą yra pasakęs, jog filosofines problemas jis išgyveno kaip asmenines. Gal dar pagrįsčiau tą galima pasakyti apie Benjaminą.

Toks egzistencinis intelektualinės veiklos supratimas galioja ir žvelgiant iš kitos pusės: kaip nedaugelio vokiečių intelektualų, Benjamino mąstymas yra glaudžiai susijęs su jo gyvenimo įvykiais. Jo darbai, nebūdami subjektyvūs, neprarasdami idėjinio intensyvumo ir visuotinumo, yra giliai asmeniški. Lygiai taip nebus perdėta teigti, kad tragiškai pasibaigęs jo gyvenimas įgijo embleminę kokybę, tapdamas XX amžiaus Vidurio Europos intelektualo likimo simboliu.

* * *

Walteris Benjaminas gimė XIX amžiaus pabaigoje, 1892 metais Berlyne. Jo tėvai buvo pasiturintys ir asimiliuoti žydai (tėvas vertėsi paveikslų, vėliau ir vertybinių popierių prekyba), tad Walterio vaikystė prabėgo turtingoje vakarinėje miesto dalyje. Beprasmę prabangą ir šaltus santykius su tėvais primena memuarinės miniatiūros, pavyzdžiui, „Vaikystė Berlyne apie 1900-uosius". Mokykloje Benjaminas tapo aktyviu „Vokiečių jaunimo sąjūdžio" nariu. Romantiškas, idealistiškas judėjimas tuomet būrė jaunus maištautojus prieš orų ir prėską vilhelminės Vokietijos gyvenimą (beje, lietuvių literatūroje šios epochos atmosferą puikiai perteikia Ievos Simonaitytės „Viliaus Karaliaus" pirmoji dalis).

Nuo 1912 metų Benjaminas studijuoja filosofiją Freiburgo, Berlyno, Miuncheno universitetuose. Studijų laikais, 1914-aisiais parašyta ir pirmoji šioje knygoje spausdinama studija apie du Hölderlino eilėraščius. Prasidėjus Pirmajam pasauliniam karui, Benjaminas savo noru stojo į armiją, tačiau nebuvo priimtas dėl sveikatos, tad tęsė studijas. Daktaro vardą jis gavo Šveicarijoje, Berne

apsigynęs disertaciją „Meno kritikos samprata vokiečių romantizme". Trečiojo dešimtmečio viduryje Benjaminas pabandė apsiginti antrąją, habilitacinę disertaciją ir įsidarbinti Frankfurto universitete, tačiau, sulaukęs nepalankių įvertinimų, atsiėmė savo darbą. Iš laiškų ryškėja, kad akademinė karjera jo nelabai viliojo, bet toks buvo tėvo, kuris rėmė jį finansiškai, pageidavimas. Benjamino disertacija, „Vokiečių tragedijos kilmė" dabar laikoma viena reikšmingiausių alegorijos ir barokinės dramos studijų.

Nuo to laiko Benjaminas gyvens kaip žmogus be tarnybos, laisvas literatas, pragyvenimui užsidirbantis prancūzų literatūros vertimais (jis buvo pirmasis Marcelio Prousto vertėjas į vokiečių kalbą) ir recenzijomis spaudoje bei radijuje. Po didžiosios pokario infliacijos jis su šeima buvo priverstas vėl apsigyventi tėvų namuose; nepaisant to, pirmasis Veimaro respublikos dešimtmetis buvo išoriškai ramiausias Benjamino gyvenimo laikotarpis. Anot Peterio Demetzo, jis „su vienodu susidomėjimu rašė apie Charlį Chapliną, senus žaislus, rusiškus romanus ir naujus vokiečių literatūros tyrinėjimus", kelis kartus nesėkmingai mėgindamas leisti savo literatūrinį žurnalą; daug keliavo po Pietų ir Rytų Europą, savo esė įamžindamas aplankytus miestus, ir puoselėjo didžiausią savo aistrą – knygų kolekcionavimą (Benjaminas kolekcionavo anaiptol ne humanitarinius veikalus, bet retus pirmuosius leidimus, knygas vaikams ir bepročių parašytas knygas).

Šeimyninis Benjamino gyvenimas nesusiklostė sėkmingai: baigiantis karui vedęs ir susilaukęs sūnaus, po kelerių metų jis įsimylėjo artimą šeimos draugę (atrodo, kad tuo pat metu kitą vyrą įsimylėjo ir jo žmona). Judviejų santykiai pašlijo, o vėliau sekė ir oficialios skyrybos. Kad ir kaip ten būtų, šie trauminiai įvykiai pastūmėjo Benjaminą parašyti esė apie Goethes romaną „Pasirinktosios giminystės", kuriame gvildenama analogiška situacija. Susidomėti marksizmu jį iš dalies taip pat paskatino meilė latvių komunistei, teatro režisierei Asjai Lacis, su kuria jis susipažino 1924 metais Italijoje. Benjaminas kelis kartus aplankė ją Maskvoje ir Rygoje, dedikavo esė knygą „Vienkryptė gatvė", tačiau jų ryšiui taip pat nebuvo lemta tęstis.

Šioje vietoje reikia pasakyti keletą žodžių apie Benjamino santykius su komunistine politika. Tarpukariu nusivylimas demokratinėmis institucijomis ir demokratijos idėja buvo labai paplitęs reiškinys. Pirmiausia jį nulėmė neregėta destrukcija pasižymėjęs pasaulinis karas, kurį pradėjo tuometiniais mastais demokratiškos ir liberalios valstybės. Benjamino pasirinkimą neabejotinai paveikė ir antisemitinės dešinės iškilimas, kurios didžiausia ir geriausiai organizuota atsvara buvo Vokietijos komunistų partija, remiama Tarybų Sąjungos. Tačiau neabejotinai stipriausias impulsas mąstytojui buvo marksistinėje teorijoje ir politikoje glūdintis soteriologinis pažadas, apie kurį dar kalbėsime. Per visą savo „komunistavimo" laiką jis taip ir neįstojo į partiją, kaip anuomet darydavo dauguma intelektualų, vėliau tapusių aršiais antikomunistais (kaip kliūtį jis mįslingai nurodydavo savo „seną anarchizmą"). Antra vertus, nors puikiai žinodamas apie stalinines ketvirto dešimtmečio pabaigos represijas, dėl kurių lageryje atsidūrė ir Asja Lacis, apie jas viešai neužsiminė nė vienu žodžiu. Žinoma, tikėtina yra prielaida, kad įvykių vejamas, nuolat pavojuje esantis emigrantas neturėjo laiko persvarstyti savo pažiūrų, taip pat nenorėjo užrūstinti žmonių, iš kurių jis dar galėjo tikėtis pagalbos; vis dėlto faktas lieka faktu.

Apskritai Benjamino mąstymo tendencijos beveik tiksliau nusakomas ne sąvokomis ir terminais, bet žmonių, su kuriais jis bendravo, vardais. Susidaro įspūdis, kad mąstytojas, iš pirmo žvilgsnio vienatvei pasmerktas žmogus, mokėjo puoselėti draugystę, taip pat buvo likimo apdovanotas keliais ištikimais ir rūpestingais draugais. Toks bičiulis buvo Gerschomas Scholemas, žinomas Kabalos tyrinėtojas, dar studijų laikais supažindinęs Benjaminą su šia judaizmo mistikos srove – pažintis, kuri stipriai paveikė Benjamino mąstymą. Anksti įsijungęs sionizmo sąjūdin ir apsigyvenęs Palestinoje, Scholemas metai po metų ragino draugą persikelti į Jeruzalę, kur Benjamino būtų laukęs darbas universitete. Jis net išrūpino stipendiją mokytis hebrajų kalbos, tačiau Benjaminas taip ir nepasinaudojo šia galimybe, kuri būtų apsaugojusi jį nuo virtinės nelaimių. Kiek vėliau Benjaminas susidraugavo su dramaturgu Bertoldu Brechtu, kurio politiškai angažuotas „epinis te-

atras" ir „grubaus mąstymo" (*das plumpe Denken*) reikalavimas taip pat davė nemažai peno jo refleksijoms. Bet glaudžiausi ryšiai paskutinį gyvenimo dešimtmetį jį siejo su Theodore'u Adorno ir Maxu Horkheimeriu, Frankfurte, o paskui emigracijoje veikusio „Socialinių tyrimų instituto" vadovais. Jų parama tapo ypač svarbi tada, kai Benjaminas turėjo pasitraukti iš tėvynės.

1933 metais Hitleriui užėmus valdžią, Benjaminas atsidūrė nepavydėtinoje padėtyje ir nedelsdamas emigravo į Prancūziją. Kurį laiką pasirašydamas slapyvardžiu jis dar galėjo bendradarbiauti kai kuriuose Vokietijos laikraščiuose, tačiau po kelių metų, nacistams perėmus visos spaudos kontrolę, jam grėsė visiškas skurdas. Kaip tik tada Benjaminas tapo „Socialinių tyrimų instituto" nariu, užsitikrindamas nedidelį, bet pastovų atlyginimą. Bendradarbiavimo su institutu vaisiai yra visos svarbiausios paskutinių Benjamino gyvenimo metų esė ir studijos. Horkheimeris ir Adorno ne sykį bandė įkalbėti Benjaminą emigruoti į Ameriką, tačiau šis atkakliai atsisakinėjo teigdamas „jog Europoje yra pozicijų, kurias reikia ginti". Tad jis liko senajame žemyne, daugiausia laiko praleisdamas Paryžiuje, jo numylėtų Baudelaire'o, Prousto ir siurrealistų mieste. 1939 metais, prasidėjus Antrajam pasauliniam karui, Benjaminas buvo internuotas užsieniečių stovykloje; vokiečiams užėmus Paryžių ir gestapui konfiskavus jo nuosavybę, kurios didžiąją dalį sudarė emigracijon kartu su savininku iškeliavusi knygų kolekcija, Benjaminas persikėlė į Pietų Prancūziją. Draugų rūpesčiu pagaliau gavęs JAV vizą, jis patraukė į Portugaliją, kur prasidėdavo daugelio emigrantų transatlantinė kelionė (būtent šis maršrutas aprašomas žinomame Ericho Maria Remarque'o romane „Naktis Lisabonoje"). 1940 metų rugsėjį mažą pabėgėlių grupelę sulaikė ispanų pasieniečiai, kurie, greičiausiai norėdami išpirkos, pareiškė, jog nuo šios dienos siena uždaroma, o jie bus grąžinti Prancūzijos pareigūnams, o paskui vokiečiams. Naktį išsekęs, ligotas Benjaminas išgėrė mirtiną dozę morfijaus tablečių ir atsisakė pagalbos. Rytą jo bendrakeleiviams buvo leista įžengti į Ispanijos teritoriją. Išgirdęs apie Benjamino mirtį, Brechtas prasitarė, jog tai pirmasis rimtas nuostolis, kurį Hitleris padarė vokiečių literatūrai.

* * *

Tokios apimties rašinyje vargu ar įmanoma apžvelgti visus svarbiausius Benjamino mąstymo epizodus, jau nekalbant apie nuodugnesnę jų analizę. Vis dėlto pamėginsiu pateikti trumpą filosofinių bei literatūrinių jo leitmotyvų komentarą.

Paprastai kalbama apie du Benjamino darbų periodus: ankstyvąjį, trukusį iki antrosios trečiojo dešimtmečio pusės, ir vėlyvąjį, paženklintą komunistinėmis simpatijomis. Šis skyrimas yra naudingas, tačiau nereikėtų pamiršti jo sąlygiškumo: dauguma problemų ir idėjų sutinkamos ir ankstyvojo, ir vėlyvojo periodo tekstuose.

„Ne Platonas, o Adomas", kuris rojuje davė vardus gyvūnams ir daiktams, „buvo filosofijos tėvas", teigia „Vokiečių tragedijos kilmės" pratarmė. Ši paradoksali ištarmė perteikia vieną ryškiausių ankstyvojo Benjamino motyvų – apmąstymus apie kalbos prigimtį, kurių branduolį sudaro biblinė sakmė apie žmogaus nuopuolį ir kalbų sumaišymą. Svarbiausia filosofijos veiklos užduotis, kurią formuluoja ir performuluoja jaunasis Benjaminas – tai bandyti sugrįžti į kalbinį būvį, egzistavusį prieš Babelį. Iš nupuolusios, klaidinančios dabartinės kalbos „kalėjimo" filosofas turi išvaduoti nepaliestą, daiktų esmę atitinkančią „grynąją" kalbą – „ją pajusti ir aprašyti yra vienintelė tobulybė", kurios jis gali tikėtis. „Vertėjo užduotyje" įtaigojama, kad tobulos kalbos link galima judėti praktikuojant filosofiškai sąmoningą vertimą, besivadovaujantį radikalaus pažodiškumo principu (nors „vertimą" čia reikėtų suprasti labiau perkeltine prasme, kaip supratimo metaforą: paties Benjamino vertimuose laikomasi įprastinių amato taisyklių). Kituose tekstuose, pavyzdžiui, Hölderlino eilėraščių studijoje, grynąją kalbą bandoma perteikti ypatinga, „eteriška" poetika – neasmenišku kalbėjimu (tekste nė karto nepavartotas žodis „aš"), filosofinėmis aliuzijomis bei parafrazėmis, ir nuolatiniu žaidimu semantiniais sąvokų sąskambiais, kuris labai primena. Heideggerio stilių.

Be abejo, ir pati Benjamino koncepcija rodo stiprią romantizmo ir, žiūrint dar giliau, vokiškos mistinės filosofijos įtaką. Taipogi atrodo, kad ji nukreipta prieš daiktų ir ženklų išskyrimą, būdingą naujųjų laikų diskursui, taigi ir šiuolaikinei lingvistikai. Anksty-

vojoje esė „Apie kalbą apskritai ir apie žmogaus kalbą" jis atvirai kritikuoja „buržuazinę" kalbos sampratą, jog kalba yra pagrįsta susitarimu ir kad ženklo prigimtis yra arbitrali. Kita vertus, jo apmąstymai ne vienoje vietoje susiliečia su semiotikos tradicija. „Vertėjo užduotyje" jis išskiria ženklo lygmenis iš esmės taip pat kaip Saussure'as. Benjamino „vardo" samprata yra labai panaši į vėlyvojo Lotmano svarstymus šia tema. Bet svarbiausia, matyt, yra tai, kad Benjamino išeities taškas taip pat yra esminis pasaulio kalbiškumas, taigi ir reikšmingumas. „Nėra tokio reiškinio ar daikto nei gyvojoje, nei negyvojoje gamtoje, kuris tam tikru būdu nedalyvautų kalboje, kadangi kiekvienam yra esminga perteikti savo dvasinį turinį /.../, negalime įsivaizduoti ko nors, kame visiškai nebūtų kalbos."[1]

Tiesa, Benjaminas sakytum įsikuria aukštu aukščiau nei semiotikai: mat jį domina ne įprastiniai ženklai ir jų sistemos, bet pačios pirminės jų atsiradimo sąlygos. Štai jau minėtame darbe apie Hölderliną jis imasi ambicingo sumanymo: lyginant dvi to paties eilėraščio versijas, apibrėžti poeto vaizduotėje užsimezgusį pradinį kūrinio pavidalą, savotišką jo gemalą, kurį Benjaminas vadina „sukurtumu" (po pusšimčio metų prie panašių problemų grįš ankstyvasis Roland'as Barthes'as, kalbėjęs apie „nulinį rašymo lygmenį"). Studijoje apie Goethes „Pasirinktąsias giminystes" Benjaminas rašo apie meno kūrinyje glūdintį „tiesos turinį". Ši sąvoka, priešpriešinama faktografiškam „dalykiniam turiniui", gali būti aiškinama įvairiai, tačiau pirmiausia Benjaminas, regis, turi omeny tą pradą, kuris, viena vertus, padaro veikalą unikaliu bei nepakartojamu, o sykiu laiduoja jo estetinį paveikumą, įjungdamas jį į nenutrūkstamą vartojimo, įtakos ir kritikos procesą – literatūros istoriją. Kritiko užduotis ir yra išskirti šį „tiesos turinį". Kiek toliau skirtumą tarp kritiko ir komentatoriaus, besirūpinančio „dalykiniu turiniu", Benjaminas išreiškia palyginimu, tapusiu viena dažniausiai cituojamų jo frazių: „jei /.../ įsivaizduosime augantį veikalą kaip liepsnojantį laužą,

[1] „Apie kalbą apskritai ir apie žmogaus kalbą", *Naujasis Židinys*, 1995, nr.4, p. 27. Mano žiniomis, šis Karolio Klimkos vertimas yra vienintelis lietuviškai pasirodęs Benjamino tekstas, kurio nerasime šioje knygoje.

tai komentatorius stovi prieš jį nelyginant chemikas, o kritikas – nelyginant alchemikas. Pirmojo analizės objektai yra vien medis ir pelenai, o antrajam tiktai pati liepsna yra mįslė: gyvybės mįslė. Todėl kritikas tiria tiesą, kurios gyva liepsna plaikstosi virš sunkių praeities pliauskų ir lengvų patirties pelenų".

Čia prieiname kitą svarbią Benjamino temą – kritikos esmės ir paskirties klausimą. Kaip matome, jo požiūris labai tolimas tam, kas tradiciškai suvokiama kaip kritikos uždavinys: anot Benjamino, kritikas ne tik kad nėra dviejų ponų – rašytojo ir skaitytojo – tarnas, pagarbiai paaiškinantis tekstų prasmę ir jų sandarą; jis neapsiriboja ir teisėjo, pasveriančio kūrinių vertę, pareigomis. Kritikas iškyla kaip menininko Kitas, turintis kūrybinei menininko užduočiai beveik prilygstančią funkciją: iš meno kūrinių, iš „grožios regimybės" magmos išgauti tiesos grynuolį.

Būtų paviršutiniška manyti, kad šios problemos Benjaminui rūpėjo pirmiausia todėl, jog literatūros kritika buvo jo kasdienis darbas. Akivaizdu, kad tokia kritikos samprata sukonkretindama pratęsia jo kalbos filosofiją. Antra vertus, šioje koncepcijoje galima įžvelgti modernistinį instinktą: periferinį žanrą – kritiką perkeldamas į kultūros centrą, kuriame XIX amžius leido buvoti tik poezijai ar muzikai, Benjaminas elgiasi visiškai pagal žinomąją Šklovskio formulę. Šis žingsnis pranašauja paskutiniais dešimtmečiais regimą kritikos savimonės stiprėjimą, kuris viršūnę pasiekė postmodernizmo teorijoje bei praktikoje.

Tačiau skirtingai nuo daugumos postmodernistų, Benjaminas nežiūri į literatūrą iš aukšto, neabejodamas jos sugebėjimu perteikti pasaulį, taip pat – kas ne mažiau svarbu – socialiniu jos paveikumu. Išradingos, kartais šokiruojančios jo interpretacijos orientuotos visiškai kita linkme nei iš pirmo žvilgsnio panašūs postmodernizmo adeptų tekstai, gromuliuojantys begalinę „žymiklių žaismę". Literatūra ir kritika Benjaminui yra neatskiriamai susiję, bet anaiptol netapatūs ir nemaišytini dalykai. Rašytojas ir kritikas sakytumei sėdi tose pačiose sūpuoklėse, bandydami jas nusverti į savo pusę, tačiau jos nė akimirką nepraranda pusiausvyros.

Ko gera, arčiausiai benjaminiško kritikos idealo ir bus tekstas, kuriame jis paskelbtas – Goethes „Pasirinktųjų giminysčių" studi-

ja, kur virtuoziškai susipina teksto interpretacija, biografinis ar veikiau menininko psichologijos lygmuo, kritinių atsiliepimų (kalbant šiuolaikiniais terminais, recepcijos) istorija bei meditacijos apie mitą, regimybę ir tiesą, apie santuoką, erosą ir meilę. Šioje interpretacijoje vokiečių klasiko romanas tampa prasmingas net ir tam, kuris nėra jo skaitęs. Ne veltui reiklusis Hugo von Hofmannsthalis, perskaitęs visiškai nežinomo autoriaus tekstą, pavadino jį „tiesiog neprilygstamu".

Kitą Benjamino kūrybos tarpsnį vertėjas pirmiausia pajunta stilistinėje plotmėje: sudėtingų, daugianarių sakinių vietoje atsiranda paprasta, net elementari sintaksė, ezoteriškas meditacijas keičia aforistiški teiginiai ir gausios citatos (žinoma, vargu ar šiam pasikeitimui poveikio turėjo marksizmo klasikai, kurių jis, net ir perėjęs kairėn, neskubėjo skaityti. Tačiau greitai pastebime ir kitokius tematinius akcentus: užuot analizavęs Vakarų kultūros kanonui priklausančius kūrinius, Benjaminas dabar imasi nesenų, neretai akivaizdžiai periferinių, taip pat menui nepriklausančių reiškinių. Be to, jis kur kas daugiau dėmesio skiria istoriniam analizuojamų objektų aspektui, stengdamasis apmąstyti ir moderniąją epochą, kuriai jie priklauso, ir jos istorijos rašymo prielaidas.

Nesunku pastebėti, kad Benjaminą labiausiai domina ne politinė, o socialinė ir kultūrinė modernybės istorija. Tačiau ir šiame lauke jo sumanymas atrodo gana neįprastas. Jis iš karto atsiriboja nuo scientistinio, gamtamokslinio metodo – kaupti ir rūšiuoti faktus, o paskui išvesti bendrą dėsnį. Tokią poziciją grindžia klaidinga „tuščio ir homogeniško laiko" koncepcija. Tuo tarpu „materialistinė istoriografija", kaip savo siekinį pavadina Benjaminas, veikia remdamasi konstruktyviu principu, visur ieškodama kultūrinės monados, kuri reprezentuotų visą epochą. „Šio metodo rezultatas yra tas, kad *viename* kūrinyje išsaugomi *visi* kūriniai, *kūriniuose* – epocha, o *epochoje* – visas istorijos vyksmas." Matome, jog ir šiuo atveju interpretatoriui skiriamas labai svarbus vaidmuo: pasak Benjamino, atmenantis istorikas (kaip ir anksčiau – dėmesingas kritikas) ne suregistruoja tai, kas įvyko, o suteikia praeities objektams naują gyvybę, tarytum prikelia juos iš numirusių.

Antra vertus, pavartotą „kūrinio" sąvoką turėtume suprasti plačiausia prasme. Istoriko žvilgsnis modernybės pėdsakus pastebi tiek fizinėje, tiek socialinėje plotmėje – papročiuose ir madose, valdžios institucijose ir visuomenės struktūrose, – tiek pačiuose įvairiausiuose nefiziniuose reiškiniuose – ne tik meno kūriniuose, bet ir moksliniuose atradimuose ir politinėse idėjose, asmeninėse svajonėse ir kultūriniuose vaizdiniuose. Epocha tad tampa savotišku kosmoso sinonimu, plačiausiąja sfera, apgaubiančia visus reiškinius. Todėl jos istorija negali neapsiriboti vienu kuriuo lygmeniu, o privalo aprėpti juos visus.

Šioje vietoje Benjaminui tampa paranki marksistinė teorija, pirmiausia – bazės ir antstato skirtis, kuri leidžia konceptualizuoti skirtingų sferų ryšius. Būtent ryšių „tarp gatvės scenos, biržos spekuliacijos, eilėraščio, minties, paslėptos linijos, kuri susieja juos ir leidžia istorikui ar filologui atpažinti, kad jie priklauso tam pačiam periodui" ieškojimą Hannah Arendt ir laiko jo metodo esme. Šį ryšį Benjaminui rodo ne tik semantika, bet ir, gal net labiau – struktūrinės ir funkcinės homologijos. Kaip teigia Arendt, jo mąstyme „ryšys tarp bazės ir antstato virsta griežtąja prasme metaforišku ryšiu", už kurio prasišviečia Baudelaire'o išpopuliarinta *correspondances*, – juslinių objektų ir nejuslinių idėjų atitikimo koncepcija. Reikėtų pridurti, kad ši koncepcija atsispindi ir teksto plotmėje, virsdama netikėtais ir taikliais palyginimais bei metaforomis, kurie ne tik laidavo Benjaminui puikaus eseisto šlovę, bet ir sakytum pranašauja dabartines antropologijos teorijas, teigiančias, jog analogija ir metafora yra vieni svarbiausių mąstymo įrankių.

Taigi mentalinės sferos reiškiniai benjaminiškoje modernybės versijoje pasidaro ne mažiau svarbūs nei ekonominiai santykiai, kuriems marksizme atitenka „pirmojo judintojo" vaidmuo. Vien jau tai rodo, kokiu atstumu jis yra nutolęs nuo marksistinės teorijos pagrindinės linijos. Tą pripažino ir pats mąstytojas, laiške rašęs, jog niekad nesugebėjo „galvoti ir tirti kitokiu būdu nei teologiniu, tai yra pagal Talmudo mokymą apie keturiasdešimt devynis prasmės lygmenis kiekviename Toros epizode". Sekuliarioje epochoje pasirinkęs sekuliarų kodą, Benjaminas neužmiršta pirminio religinio impulso. Jis jį tik išplečia – jei ankstyvuosiuose darbuose

hermeneutikas į rojišką būvį turėjo sugrąžinti kalbą, tai dabar perskaitymo ir „išsigelbėjimo" laukia visi daiktai. Pasinaudojant įvadiniu „Apie istorijos sampratą" įvaizdžiu galima pasakyti, kad marksistinis žodynas ir tematika Benjaminui tėra automatas, kuriame pasislėpusi jį valdo teologija.

O vis dėlto – kokia yra ta išgelbėjimo laukianti epocha? Be jokios abejonės, pati emblemiškiausia modernybės figūra, miniatiūrinis jos modelis Benjaminui yra didmiestis. Didmiestį tematizuoja visi svarbiausi paskutinio dešimtmečio darbai, pavyzdžiui, „Paryžius, devynioliktojo amžiaus sostinė", „Apie kai kuriuos Baudelaire'o motyvus" ar „Centrinis parkas", šioje knygoje atstovaujantys nebaigtam mąstytojo *opus magnum*, vadinamajam „Pasažų veikalui" *(Passagenwerk)*. Į akis krinta tai, kad didmiestį Benjaminas aprašo beveik vien tik negatyviais terminais, tačiau stengiasi išlaikyti nešališką, diagnostiko toną. Kaip tik stebėtojo pozicija Benjaminą priartina prie kitų, nors ir visai skirtingoms politinėms stovykloms priklausančių amžiaus pradžios kultūros kritikų, pavyzdžiui, Oswaldo Spenglerio ar Ernsto Jüngerio. Ir jo išvados savo radikalumu neatsilieka nuo špengleriškų ir jungeriškų pranašyčių: modernusis miestas, kuriame chaotiškai grūdasi žmonės ir daiktai, panaikina autentiškos patirties galimybę, pakeisdamas ją trumpalaikiais įspūdžiais ir sekliais išgyvenimais. Didmiestyje pasaulis patiriamas ne juslių ir ne kontempliacijos, o forsuoto šoko būdu. Modernioji technika, įgalinusi reprodukuoti meno kūrinį, nuplėšia jo aurą – dvasinės individualybės, o kartu ir tradicijos tęstinumo ženklą. Metropolis pakerta socialinius ryšius, kurdamas vienišių minias, o kapitalistinė gamybos sistema paverčia žmones mašinų vergais. Kad vilties netekęs žmogus nepradėtų maištauti, jis maitinamas dvasiniais narkotikais: pigiais pasilinksminimais, iliuziškomis svajomis, turėjimo ir vartojimo fantasmagorijomis. Žodžiu, modernybėje beveik nebelikę vertybių, kurios buvo būdingos ankstesniems amžiams. Tai esminių, neatitaisomų permainų epocha.

Šiame niūriame kraštovaizdyje pasirodo *flaneur*, dykinėtojo ir bastūno figūra. Ją Benjaminas lipdo iš daugelio socialinių bei kultūrinių XIX amžiaus tipų – *flaneur* „semantiniame lauke" atsidu-

ria ir prancūzų rentininkas, ir anglų dendis bei dykūnas (*idler*), veikiausiai ir to meto rusų literatūros „nereikalingas žmogus". Tačiau pirminis jo šaltinis (ir stiprios asmeninės Benjamino identifikacijos objektas) neabejotinai yra Charles'is Baudelaire'as – jo poezija, eseistika ir biografinė legenda.

Flaneur – tai sąmoningas modernybės autsaideris, atmetantis naujųjų laikų principus: skubėti, turtėti ir vartoti. Nelyginant garsiojoje filmo „Matrica" scenoje, *flaneur* žvilgsnis sustabdo didmiesčio sąmyšį ir įsigilina į jos priežastis ir padarinius. Baudelaire'as modernų poetą palygina su „skudurininku", kuris renka tai, ką miestas išmetė. Todėl į pramoniniame mieste pasirodžiusį lėtą dykūną, trikdantį jo ritmą ir drumsčiantį jo tvarką, minia, kuri tariasi esanti didmiesčio šeimininkė, žiūri įtariai. Savo ruožtu *flaneur* jai atsilygina ignoravimu, kraštutiniu atveju – ironija. Kita vertus, dykūnas nepuoselėja politinių tikslų. Dienas jis leidžia užsiimdamas nenaudingais dalykais – kad ir, pavyzdžiui, knygų kolekcionavimu. *Flaneur* yra nykstanti rūšis, inkliuzas iš praėjusios epochos, kur kultūra ir aplinka nebuvo išsiskyrę: ne veltui jis atsiranda Paryžiuje, mieste, saugančiame stipriausius tokios epochos prisiminimus. Nors, tiesą sakant, neaišku, ar ji kada nors apskritai egzistavo.

Iš *flaneur* perspektyvos parašyti ir proziniai Benjamino tekstai, kurių rinktinė pateikiama pirmajame skyriuje. Jų nuolat pasikartojantys motyvai – tuščios ir nejaukios tarsi Chirico paveikslų gatvės; žmonių minia, pasirodanti kaip nevaldoma gamtos stichija; sapnai ir prisiminimai apie laimės akimirkas; statiški interjerai ir keista tvarka išsidėstę daiktai praplečia teorines Benjamino įžvalgas, kartu demonstruodami jo vaizduotės ypatybes. Erdvės pavidalai joje akivaizdžiai dominuoja prieš laiką (galbūt dėl tos priežasties, nors turėdamas neabejotinų prozininko gabumų, jis neparašė ilgesnių prozos kūrinių). Esė, nagrinėjančios moralines problemas, taip pat rodo akylo ir nuošalaus žmogiškųjų konfigūracijų stebėtojo talentą.

Būtina paminėti dar vieną, patį prieštaringiausią Benjamino mąstymo aspektą, kuris glaudžiai susijęs su modernybės diagnoze – jo politines idėjas. Norint suvokti jų išeities tašką, reikia grįžti

prie ankstesnių darbų – esė apie Hölderliną, Goethę, Kafką ar „Likimo ir charakterio" – plėtojančių temą, kurią galima pavadinti mito kritika. Mitą Benjaminas tapo labai tamsiomis spalvomis – tai blogos lemties, kaltės ir priespaudos agentas. Mitas (suprastinas ne pažodžiui, bet kaip pirmykštės pasaulio santvarkos simbolis) įtvirtina vergovę gamtos gaivalams ir demoniškoms galioms, abejingą ir niekaip nepaveikiamą likimo ratą, nuolatinį „amžinąjį sugrįžimą". Bet apsiriktume manydami, kad šiais laikais galime jo nebepaisyti – ir šiuolaikinis, racionalus žmogus yra tik per sprindį nuo mito karalystės. Baugios mito galios pėdsakus Benjaminas aptinka ne tik Kafkos romanuose, bet ir didžiojo Apšvietos klasiko Goethes kūryboje. „Likime ir charakteryje" kaip tokios tvarkos liekana interpretuojama teisėtvarkos sistema, kuri visus jos akiratyje atsidūrusius traktuoja kaip potencialius kaltuosius, taigi ir baustinus asmenis. Galų gale mitinė tvarka pasireiškia kiekvieno žmogaus gyvenime kaip nesėkmė ir nelaimė (Hannah Arendt save esė atskleidžia, kokiu mastu tokios nelauktos nelaimės nulėmė Benjamino gyvenimą ir netgi mirtį). Miniatiūrų serijoje „Vaikystė Berlyne apie 1900-uosius" šį reiškinį įkūnija iš vaikiško eilėraščio atėjusi pikto pokštininko kuprelio figūra.

Mito viešpatijai Benjaminas priešpriešina žmogaus proto, vyliaus ir sąmojaus galią. Atvirai pasipriešinti „priešistorės" galioms žmogus neįstengia, tačiau gali pabandyti jas pergudrauti. Esė apie Kafką Benjaminas palygina rašytoją su Odisėju, kuris „nepasidavė mito vilionėms", įterpdamas į jį „gudrybių", ir mito valdžia pasidarė nugalima. To paties teksto pabaigoje jis cituoja rašytojo parabolę apie „kitą" Abraomą, kuris būtų pasiruošęs paaukoti sūnų „paslaugiai kaip kelneris", tačiau vis surastų kliūčių ištesėti savo pažadui. Įdomu, kad panašią žmogaus ir mito santykių sampratą randame Thomaso Manno samprotavimuose apie „ironišką tikėjimą" tetralogijoje „Juozapas ir jo broliai". Galima sakyti, kad ši koncepcija yra Apšvietos gija Benjamino mąstyme.

Tačiau Benjaminas teigia esant ir kitą išsilaisvinimo iš mitinės vergovės būdą. Tai būtų radikalus perversmas, įveiksiantis mitą ne užuolankomis, iš dalies ir laikinai, bet tiesiogiai, visame pasaulyje ir visiems laikams. Tačiau tokiam absoliučios laisvės būviui

pasiekti neužtenka žmonių pastangų; jį gali atnešti tik transcendentinė jėga, tik Mesijas, kuris, anot keleri metai po Pirmojo pasaulinio karo parašyto „Teologinio-politinio fragmento", „sunaikina visą istoriją". O jis gali įžengti, pasak filosofinio Benjamino testamento „Apie istorijos sampratą", pro „kiekvienos sekundės vartelius".

Toks eschatologinis laukimas, būdingas daugeliui ir judaizmo, ir krikščionybės srovių, periodiškai įelektrina Benjamino mintį. Greitai stosiančios laisvės viešpatijos ženklus jis mato ne tik vokiečių, prancūzų ar rusų avangarde, kuriančiame naująją epochą atitinkančią naują kalbą. Religinė tradicija teigia, kad pasaulio pabaiga prasideda nelaimėmis ir katastrofomis; tad ir aštrius kultūrinius modernybės prieštaravimus, istorinius sukrėtimus Benjaminas bando suvokti kaip Mesijo artėjimo liudijimus. Šitai turint omenyje, darosi suprantama, kodėl nuo to laiko, kai jo mąstymas įgijo politinę dimensiją, jis kalba marksistinėmis sąvokomis ir įvaizdžiais. Revoliuciją, kurią išpažįsta komunistinė politika, kaip ir ne vienas į milenarizmą linkęs amžininkas (pavyzdžiui, Josifas Brodskis taip interpretuoja Andrėjaus Platonovo kūrybą) jis prilygina Išganytojo atėjimui, o beklasės, laimingos visuomenės vizija jo raštuose susilieja su tūkstantmetės Dievo karalystės vaizdiniu.

Benjaminas veikė daugelyje minties regionų, gvildeno daugelį skirtingų problemų. Jo darbuose nerasime sustyguoto metodo, kurį būtų galima dėstyti pirmakursiams. Jų vientisumas yra veikiau teminis nei metodinis; o dar labiau juos vienija skvarbaus proto siekis patikrinti tradicines idėjas ir kūrinius, naujai ir giliau pažvelgti į visuotinai priimtas duotybes. Jo mintys provokuoja, budina iš pražūtingos dvasinės apatijos, apie kurią įspėja paskutinis mąstytojo tekstas. Ar galėtume teigti, kad Lietuvos kultūriniam gyvenimui šis perspėjimas negalioja? Itin aktualus mūsų kontekste turėtų būti ir benjaminiškas kritikos pagrindimas – per paskutinius dešimtmečius patyrėme, kokią žalą literatūros ir kultūros raidai daro tikros, giliai motyvuotos kritikos stoka.

Atrodo, kad ši knyga pasirodo tinkamu laiku, kai Lietuvoje imama atsisakyti teisuoliško požiūrio į XX amžiaus intelektualinę is-

teoriją ir tekstai, kuriuose naudojami tokie žodžiai kaip „proletariatas" ar „revoliucija", nebekelia išankstinės atmetimo reakcijos. Kita vertus, būtų labai gaila, jei Benjaminas susilauktų tik mechaniškų perpasakojimų, kurie viską, net ir akivaizdžiai darbines hipotezes ir prieštaravimus, palaikytų paskutiniu išminties žodžiu. Jo mąstymo būdas ir idėjos tinkamai pasisavinamos tik dialektiškai, tik sukuriant joms atsvarą ir „atitikmenį".

* * *

Keletas pastabų apie knygos sudarymą ir vertimą. Atrinkdamas Benjamino tekstus, daugiausia rėmiausi 1977 metais "Suhrkampo" leidykloje pasirodžiusia rinktine "Illuminationen". Šią knygą pasirinkau dėl to, kad ji vykusiai reprezentuoja svarbiausias Benjamino temas ir žanrus. Tačiau jos turinį nusprendžiau kiek pakoreguoti, atsisakydamas tų tekstų, kurie rezonuoja tik vokiškoje auditorijoje arba nagrinėja Lietuvoje beveik nežinomus autorius. Vietoj jų įtraukiau esė apie Kafką ir siurrealizmą, be kurių nepasirodo nė vienas Benjamino leidimas. Knygoje rasime beveik visus žymiausius, neskaitant abiejų disertacijų, teorinius jo darbus. Tačiau ji sąmoningai pradedama „Minties figūromis" (taip nusprendžiau parafrazuoti praktiškai neišverčiamus *Denkbilder*) – prozinėmis miniatiūromis ir trumpomis esė. Manau, kad tai atitinka svarbą, kurią Benjaminas teikė šiam žanrui; antra, juose branduoliniu pavidalu galima rasti faktiškai visas svarbiausias mąstytojo temas. Todėl jos yra geras įvadas į sudėtingesnius Benjamino kūrinius.

„Vertėjo užduoties" autoriaus tekstai yra nelengva užduotis vertėjui. Sunkumų pirmiausia kelia labai platus stilistinis ir žanrinis jų diapazonas. Nemažai problemų atsiranda ir dėl to, kad daugelis tekstų autoriui gyvam esant buvo spausdinti tik periodikoje ar apskritai liko rankraštyje, todėl skirtingose vietose labai įvairuoja tekstologinis aparatas, nuorodų rašymo tvarka ir t.t. Šios aplinkybės komplikavo ir paaiškinimų rašymą: daugybę įvairiausių sričių realijų, vardų ir citatų autorius pateikia probėgšmais, kaip visiems žinomus dalykus; todėl visų, vokiškų ar verstinių Benjamino rinktinių

dalykiniai paaiškinimai nėra išsamūs, o kritiniame raštų leidime jų apskritai atsisakyta. Citatas reikėjo versti bene iš keturių kalbų – ne tik iš prancūzų ar anglų, bet ir iš lotynų bei graikų.

Specifinių problemų kėlė ir kalbos, į kurią versta, būklė. Lietuviškos filologinės ar filosofinės (jau nekalbant apie teologinę) terminijos stoka, taip pat skirtingos tų pačių sąvokų vertimo tradicijos yra gerai žinomas dalykas. O Benjamino įprotis atsižvelgiant į kontekstą tiems patiems terminams suteikti skirtingas reikšmes į kampą įvarytą vertėją galėjo paskatinti tik ganėtinai rizikingoms parafrazėms. Dėl įvairių priežasčių knygos vertimas ir ypač leidyba užtruko beveik septynerius metus, tad gali būti, kad per tą laiką pasirodė mano nepastebėti vertimai ar teoriniai darbai, siūlantys kitokius naudojamų sąvokų perteikimo būdus. Bet nemanau, kad tokių atvejų galėtų būti daugiau nei keletas.

Nepaisant visų sunkumų, o gal kaip tik dėl to darbas man buvo didelė pamoka, ir ne tik vertimo ar tekstų redagavimo. Nemažai vertingų patarimų gavau iš rankraštį skaičiusių, vertinusių, tvarkiusių žmonių. Noriu padėkoti jiems visiems, o ypač Dariui Čuplinskui, Giedrei Kadžiulytei, Tomui Sodeikai ir Kęstučiui Nastopkai. Savaime suprantama, už visus knygos trūkumus esu atsakingas tik aš. Guodžiuosi tik tuo, kad Walterio Benjamino veikalų vertimas galbūt labiau nei kuris kitas yra nepabaigiamas procesas.

Laurynas Katkus

PAAIŠKINIMAI

Versdamas ir rašydamas paaiškinimus naudojausi šiais Walterio Benjamino kūrinių vertimais į kitas kalbas:

Illuminations (Harcourt Brace and World, New York, 1968), *Reflections* (Harcourt Brace Jovanovich, 1978), *Selected Writings* (The Belknap Press of Harward University Press, Cambridge, Ma., and London; Vol. 1 (1913–1926) 1996; Vol. 2 (1927–1934) 1999), taip pat *Illuminaciones I–II* (Taurus Editiones, Madrid, 1972 (II), 1980 (I)).

MINTIES FIGŪROS
Vaikystė Berlyne apie 1900-uosius (1932–1940)

Šią prozinių miniatiūrų seriją, kuri buvo sumanyta kaip savarankiška knyga, Benjaminas taisė ir tobulino beveik iki pat mirties. Egzistuoja keli jos variantai, kuriuose atskirų tekstų skaičius ir eilės tvarka įvairuoja. Čia pateikiame jų rinktinę.

1 *Kozerovas* (Koserow), *Veningštetas* (Wenningstedt) – kurortiniai miesteliai prie Baltijos jūros.

2 *Pėteris Šlemilis* (Peter Schlemihl) – vokiečių romantiko Adalberto von Chamisso novelės „Nepaprasta Pėterio Šlemilio istorija" (lietuviškas vertimas knygoje „Iš vieno nenaudėlio gyvenimo", Vilnius: Vaga, 1965) herojus, mainais į stebuklingą pinigų kapšą velniui atidavęs savo šešėlį.

3 Will ich in mein Keller gehn,
Will mein Weinlein zapfen;
Steht ein bucklicht Männlein da,
Tät mir'n Krug wegschnappen.

Will ich in mein Küchel gehn,
Will mein Süpplein kochen;
Steht ein bucklicht Männlein da,
Hat mein Töpflein brochen.

Will ich in mein Stüblein gehn,
Will mein Müslein essen:
Steht ein bucklicht Männlein da,
Hat's schon halber 'gessen.

Liebes Kindlein, ach, ich bitt,
Bet fürs bucklicht Männlein mit.

Trumpi šešėliai I–II (1929, 1933)

Serijos pabaigoje praleistas tekstas „Gyventi be pėdsakų", tapatus „Patirties ir skurdo"pastraipai, ir „Trumpi šešėliai", kartojantis ankstesnį tos pačios serijos tekstą.

[1] *Giacomo Leopardi* (1798–1837) – italų poetas.
[2] *Alfred Schuler* (1865–1923) – vokiečių archeologas ir misterijų tyrinėtojas, bandęs atgaivinti mistinius antikos kultus.
[3] *Charles-Joseph, prince de Ligne* (1735–1814) – belgų karininkas, diplomatas ir literatas, daugelio Europos karališkųjų dvarų favoritas.

Minties figūros (1933)

Po „Senio mirties" praleistas tekstas „Geras rašytojas", kuris identiškas *Mažų gudrybių* tekstui „Gerai rašyti".

[1] *Merseburgo užkeikimai* – du X amžiuje senąja vokiečių kalba parašyti pagoniški užkeikimai, rasti lotyniškame mišiole Merseburge.
[2] *Taikos šventė* (*Friedensfest*, 1890), ir *Vieniši žmonės* (*Einsame Menschen*, 1891) – vokiečių prozininko ir dramaturgo Gerharto Hauptmanno (1862–1946) dramos.
[3] *Friedrichshagenas* – vaizdingas Berlyno priemiestis, kuriame Hauptmanno laikais būrėsi meninė bohema.
[4] *Bruno Wille* (1860–1928) ir *Wilhelm Bölsche* (1861–1939) – vokiečių rašytojai natūralistai, „Naujosios bendruomenės" vadovai.
[5] *Johanesas Fokeratas* (Johaness Vockerath) – G. Hauptmanno dramos „Vieniši žmonės" pagrindinis herojus, jautrus inteligentas.
[6] *Bydermajeris* – baldų stilius Vokietijoje apie 1815–1848 metus, platesne prasme – kultūrinė epocha.

Ibicos serija (1932)

[1] *Biuvaras ir Pešiušė* – nebaigto satyrinio Gustave'o Flaubert'o romano „Biuvaras ir Pešiušė" (išspausdintas po autoriaus mirties 1881 metais) herojai. Romane Flaubert'as pašiepia buržuazijos aistrą kaupti žinias muziejuose ir enciklopedijose.
[2] *Laozi* (apie 604–531 pr. Kr.) – kinų filosofas, legendinis daoizmo pradininkas. *Rudolfas Steineris* (1861–1925) – antroposofijos, ezoterinio pedagoginio judėjimo pradininkas.

[3] *Enrico Rastelli* (1896–1931) – italų žonglierius, vienas geriausių visų laikų šio amato meistrų.

[4] Šis įvykis vaizduojamas Prousto romano „Sodoma ir Gomora" antros dalies pirmajame skyriuje.

Hašišas Marselyje (1932)

[1] *Johannes V. Jensen* (1873–1950) – danų rašytojas.

[2] *Barnabo istorija* pasakojama Naujajame testamente (Apd 13).

[3] *Karl Kraus* (1874–1936) – austrų poetas, kritikas ir žurnalistas.

LITERATŪRINĖS ESĖ

Apie Prousto įvaizdį (1929)

[1] *Jean Cocteau* (1889–1963) – prancūzų poetas, dramaturgas, kino režisierius.

[2] *Max Unold* (1885–1964) – vokiečių tapytojas, iliustratorius, autorius.

[3] *Elisabeth Clermont-Tonnerre* (1875–1954) – prancūzų aristokratė, Prousto bičiulė ir biografė.

[4] *Robert de Montesquieu – Fezensac* (1855–1911) – prancūzų poetas ir eseistas, „Prarasto laiko beieškant" personažo barono Šarliuso prototipas.

[5] *Gotos almanachas* – karališkųjų ir aristokratinių Europos šeimų žurnalas.

[6] *Leon-Pierre Quint* (1895–1958) – prancūzų literatūros kritikas, vienas pirmųjų Prousto kūrybos tyrinėtojų, Benjamino bičiulis.

[7] *Žilis Blazas (Histoire de Gil Blas de Santillane)* – prancūzų rašytojo Alaine'o Lesage'o (1668–1747) romanas.

[8] *Louis de Rouvroy, Saint-Simon* (1675–1755) – prancūzų valstybės veikėjas ir rašytojas, kurio garsiuose memuaruose aprašomas Prancūzijos karališkasis dvaras valdant Liudvikui XIV ir Liudvikui XV.

[9] *Marthe Lahovary Bibesco* (1887–1973) – rumunų kilmės aristokratė, rašytoja ir Prousto bičiulė.

[10] *Charles-Augustin Sainte-Beuve* (1804–1869) – prancūzų rašytojas, įtakingas literatūros kritikas. *Henri de Régnier* (1864–1936) – prancūzų poetas. *Jules Michelet* (1798–1874) – prancūzų istorikas. *Ernest Renan* (1823–1892) – prancūzų religijos istorikas ir filosofas.

[11] *Valandų knyga* (Stundenbuch) – dažniausiai iliustruota maldų knyga, paplitusi viduramžiais.

[12] *Maurice Barres* (1862–1923) – prancūzų rašytojas ir publicistas.

[13] *Kamora* – slapta kriminalinė organizacija XIX amžiaus Pietų Italijoje.

[14] *Ardavin Luis Fernandez* (1891–1962) – ispanų poetas, dramaturgas, prancūzų literatūros vertėjas.

[15] Citata iš Baudelaire'o eilėraščio „Kelionė".

[16] *Charles Pequy* (1873–1914) – prancūzų rašytojas ir filosofas, savo darbuose jungęs krikščioniškus ir socialistinius elementus.

[17] *Jacques Riviere* (1886–1925) – prancūzų romanistas, žurnalistas ir literatūros kritikas.

[1] *André Breton* (1896–1966) – prancūzų poetas, prozininkas, eseistas ir kritikas, vienas iš siurrealistinio judėjimo vadovų. Šioje esė W. Benjaminas mini jo romaną „Nadja" (1928), kuris lietuviškai išverstas „Nadža" pavadinimu. *Louis Aragon* (1897–1982) – prancūzų poetas, romanistas ir eseistas. *Philippe Soupault* (1897–1990) – prancūzų rašytojas, vienas iš siurrealistinio judėjimo įkūrėjų, pirmasis pavartojęs terminą „automatinis rašymas". *Robert Desnos* (1900–1945) – prancūzų poetas. *Paul Eluard* (1895–1952) – vienas žymiausių XX amžiaus prancūzų poetų.

[2] *Fronda* – pilietinis karas Prancūzijoje nuo 1648 iki 1653 metų. Lietuvių skaitytojui bene žinomiausias Frondos laikus vaizduojantis kūrinys – Alexandre'o Dumas romanai „Po dvidešimt metų", „Trijų muškietininkų" tęsinys.

[3] *Saint-Pol-Roux* (Paul Roux, 1861–1940) – simbolistinis prancūzų poetas ir dramaturgas, padaręs įtakos siurrealistams.

[4] *Lautreamont* (Isidore Ducasse, 1846–1870) – prancūzų poetas, vienas iš siurrealizmo pirmtakų.

[5] *Sacco ir Vanzetti* – anarchistams prijautę italų emigrantai JAV, apkaltinti žmogžudyste ir 1927 metais nuteisti mirti. Proceso eiga ir jų kaltumo klausimas neramino pasaulio visuomenę ir tapo politinių demonstracijų akstinu.

[6] *Aliuzijų romanas* (vok. Schlüsselroman, pažodžiui – raktinis romanas) – romanas, kurio herojai ir siužetas turi daug panašumų su realiai egzistuojančiais žmonėmis ir tikrais įvykiais.

[7] *Erich Auerbach* (1892–1957) – vokiečių literatūros istorikas.

[8] *Giorgio de Chirico* (1888–1978) – italų tapytojas, „metafizinės" tapybos mokyklos pradininkas. *Max Ernst* (1891–1976) – vokiečių tapytojas ir skulptorius, artimas dadaizmui ir siurrealizmui.

[9] Citata iš Rimbaud eilėraščio „Žodžio alchemija".

[10] *Paul Scheerbart* (1863–1915) – vokiečių rašytojas, mokslinės fantastikos kūrinių autorius.

[11] *Pierre Naville* (1904–1993) – prancūzų sociologas ir publicistas, siurrealistinio judėjimo narys.

[12] *L'Humanité* – iš pradžių socialistų, o nuo 1920 metų – prancūzų komunistų dienraštis.

[13] *Henri Béraud* (1885–1958) – prancūzų rašytojas ir dešinysis žurnalistas.

[14] *Ferdinand Fabre-Luce* (1827–1898) – prancūzų rašytojas.

[15] *Georges Duhamel* (1884–1966) – prancūzų romanistas, kritikas, dramaturgas.

[16] *Robert Southey* (1774–1843) – anglų poetas ir prozininkas. *Alfred de Musset* (1810–1857) – romantinis prancūzų poetas ir dramaturgas.

[17] *Paul Claudel* (1868–1955) – prancūzų poetas ir prozininkas, katalikiško modernizmo atstovas. *Paterne Berrichon* (Pierre Dufour, 1855–1922) – prancūzų leidėjas ir literatas, vedęs Rimbaud seserį. Berrichonas ir jo žmona prižiūrėjo pirmuosiuos Rimbaud raštų leidimus ir parašė biografinių tekstų apie poetą, kurių tikslas buvo pavaizduoti Rimbaud kaip krikščionišką autorių, nuklydusį nuo tikrojo kelio, bet gyvenimo gale grįžusį prie tikėjimo.

[18] *Michail Bakunin* (1814–1876) – rusų revoliucionierius ir anarchizmo teoretikas.

[19] *Le Corbiusier* (Charles-Edouard Jeanneret, 1887–1965) – šveicarų architektas, vienas iš funkcionalistinio stiliaus architektūroje korifėjų. *Jacobus Johannes Pieter Oud* (1890–1963) – funkcionalizmo krypties Nyderlandų architektas.

[20] *IG Farben* – 1925 metais Vokietijoje įkurtas didžiausias pasaulyje chemijos pramonės koncernas. Po Antrojo pasaulinio karo suskaldytas į mažesnes firmas.

[21] *Lev Trockij* (Lev Bronštein, 1879–1940) – komunistinis teoretikas ir agitatorius, vienas iš Rusijos komunistų partijos lyderių. 1929 metais, Stalinui laimėjus kovą dėl valdžios, buvo priverstas emigruoti.

[22] *Karl Vogt* (1817–1895) – vokiečių mokslininkas materialistas. *Nikolaj Bucharin* (1888–1938) – komunistinis Rusijos politikas ir teoretikas.

[23] *Johann Peter Hebel* (1760–1826) – vokiečių žurnalistas ir prozininkas, mėgstamas Benjamino autorius. *Georg Büchner* (1813–1837) – vokiečių dramaturgas, vienas žymiausių XIX amžiaus vokiečių rašytojų.

Franzas Kafka (1934)

Tekste pasinaudota šiais Franzo Kafkos kūrinių vertimais: *Franzas Kafka*, Procesas Pilis Novelės,Vaga,1994 (novelė „Nuosprendis", vertė Adomas Druktenis; „Pilis" ir „Procesas", vertė Antanas Gailius; „Metamorfozė", vertė Teodoras Četrauskas; „Naujas Advokatas", vertė Antanas Gailius); *Franzas Kafka*, Pražuvėlis (Amerika), Vaga,1997, vertė Teodoras Četrauskas.

[1] *Grigorij Potiomkin* (1739- 1791) – rusų politikas ir diplomatas, imperatorienės Jekaterinos favoritas.

[2] *Georg Lukacs* (1885–1971) – vengrų filosofas ir literatūros teoretikas, rašęs vokiškai.

[3] *Hermann Cohen* (1842–1918) – vokiečių filosofas, Marburgo mokyklos atstovas, savo darbuose jungęs neokantinę filosofiją ir judaistinę teologiją.

[4] *Max Brod* (1884–1968) – austrų rašytojas, Kafkos bičiulis ir patikėtinis.

[5] *Katė-avis, Odradekas* – F. Kafkos novelių „Mišrūnas" ir „Namų šeimininko rūpestis" personažai.

[6] *Robert Walser* (1878–1956) – šveicarų prozininkas.

[7] Benjaminas, kaip ir kiti to meto Kafkos tyrinėtojai manė, kad „Amerika" yra paskutinis jo romanas. Iš tikrųjų jis yra pirmasis iš trijų Kafkos romanų, likęs nebaigtas.

[8] *Franz Rosenzweig* (1886–1923) – žydų teologas ir religijos filosofas. „Išganymo žvaigždė" (Stern der Erlösung, 1921) – svarbiausias jo veikalas, padaręs didelės įtakos visai Benjamino kartai.

[9] *Werner Kraft* (1896–1991) – vokiečių poetas, eseistas ir romanistas, Benjamino bičiulis.

[10] *El Greco* (1548?–1614) – ispanų baroko tapytojas.

[11] *Hagada* – neteisinė žydų Talmudo dalis: pasakojimai, legendos, patarlės, pamokslai. *Halacha* – teisinė Talmudo dalis, judaizmo nuostatai ir taisyklės, kurių nėra Biblijoje.

[12] *Leon Mečnikov* (1838–1888) – rusų istorikas ir antropologas, knygos *Les grandes Fleuves et les civilisations* (1889) autorius.

[13] *Soma Morgenstern* (1896–1976) – žydų kilmės vokiečių žurnalistas ir romanistas.

[14] *Hans Joachim Schoeps* (1909–1980) – vokiečių istorikas ir religijotyrininkas.

[15] *Bernhard Groethusen* (1880–1946) – vokiečių kultūros istorikas.

[16] *Willy Haas* (1891–1973) – vokiečių publicistas, eseistas, leidėjas.

[17] Šv. *Anzelmas Kenterberietis* (1033–1109) – filosofas, scholastikos pradininkas.

[18] *Denis de Rougemont* (1906–1985) – šveicarų filosofas ir eseistas, rašęs prancūziškai.

[19] *Johann Jakob Bachofen* (1815–1887) – šveicarų teisės profesorius ir istorikas. Žymiausias jo veikalas – „Matriarchatas" (*Das Muttterrecht*, 1861).

[20] *Arnobijus* (IV a. po Kr.) – ankstyvosios krikščionybės teologas.

[21] *Ludwig Tieck* (1773–1853) – vokiečių romantizmo rašytojas, kritikas ir vertėjas. „Šviesiaplaukis Ekbertas" – 1797 metais pasirodžiusi jo novelė.

[22] Geh ich in mein Kämmerlein,
Will mein Bettlein machen;
Steht ein bucklicht Männlein da,
Fängt als an zu lachen.

Wenn ich an mein Bänklein knie,
Will ein bißlein beten;
Steht ein bucklicht Männlein da,
Fängt als an zu reden.

Liebes Kindlein, ach, ich bitt,
Bet' für's bucklicht Männlein mit!

[23] *Nicolas de Malebranche* (1638–1715) – prancūzų filosofas.

TEORIJA IR KRITIKA

Du Friedricho Hölderlino eilėraščiai (1914–1915)

[1] *Das Gedichtete* – pažodžiui: tai, kas sukurta, kas turi poetinę formą. Iš konteksto aiškėja, kad turimas galvoje ne konkretus poetinis tekstas, bet vidinė jo forma, egzistuojanti dar prieš jį parašant, bet visiškai atsiskleidžianti tik eilėraštyje. Todėl pasirinktas „sukurtumo" terminas.

[2] *Novalis* (Georg Philipp Freiherr von Hardenberg, 1772–1802) – vokiečių ankstyvojo romantizmo poetas.

[3] Benjamino tekste Hölderlino eilėraščiai nepateikiami. Pirmasis eilėraštis, „Poeto drąsa", į lietuvių kalbą verstas A. Puišytės (*Friedrich Hölderlin,*

Eilėraščiai, Vilnius, Aidai, 1995, p. 125); tačiau tam, kad išryškėtų Benjamino interpretacijos niuansai, abu tekstus išverčiau iš naujo, nesilaikydamas originalo metro.

Poeto drąsa

Argi tau nėra giminingi visi gyvieji,
Argi ne Parka pati tau patarnauja, maitina?
Todėl keliauki beginklis
Per gyvenimą ir nieko nesibaimink!

Kad ir kas atsitiktų, tau viskas tebūnie palaiminta;
Būk atsigręžęs į džiaugsmą! Kas tuomet galėtų
Sužeisti tave, širdie! Kas pastotų
Kelią į ten, kur eiti turi?

Nes kai nuo mirtingų lūpų taikinga,
Ir kančioj, ir laimėj raminanti pakilo
Giesmė, pradžiugindama
Širdis žmonių, nuo tada

Mes, dainiai tautos, noriai būnam tarpe gyvųjų,
Kur daug bendraujama, linksmi ir kiekvienam malonūs,
Kiekvienam atviri; nes toksai yra
Mūsų protėvis, saulės dievas,

Kuris vargšui ir turčiui linki džiaugsmingos dienos,
Kuris prabėgančiam laike mus, laikinuosius,
Išlaiko stačius už pavadėlių
Auksinių tarsi vaikus.

Bet ir jo laukia, ir priima, kai valanda išmuša,
Potvynis purpurinis, žiūrėk! Ir kilni šviesa
Keliauja, suvokianti dėsnį kaitos
Ir rami, taku žemyn.

Taip tepranyksta, kai skirtas laikas ateis
Ir dvasios teisė niekur nebus pažeista,
Gyvenimo rimty taip tenumiršta
Mūsų džiaugsmas, graži tai mirtis!

Drovumas

Argi tau nepažįstami daugelis gyvųjų?
Argi tavo koja nežengia teisybe lyg kilimu?
Todėl, mano genijau! Eiki
Nuogas į gyvenimą ir nesirūpink!

Kad ir kas atsitiktų, tau viskas tebūnie palanku!
Būk surimuotas džiaugsmui, nes kas galėtų
Įžeisti tave, širdie, kas pastotų
Kelią į ten, kur eiti turi?

Nes kai Dangiškiesiems lygius žmones, vienišus žvėris,
Ir pačius Dangiškuosius namo sugrąžina
Giesmė ir kunigaikščių
Choras pagal jų padermes, taip ir

Mes, liežuviai tautos, noriai būnam tarpe gyvųjų,
Kur daug bendraujama, linksmi ir kiekvienam lygūs,
Kiekvienam atviri, nes toksai yra
Mūsų tėvas, dangaus dievas,

Kuris vargšams ir turčiams linki mąstančios dienos,
Kuris laikui keičiantis mus, amžiams užmiegančius,
Išlaiko stačius už pavadėlių
Auksinių tarsi vaikus.

Tad esam geri ir gabūs kuriam nors dalykui
Su menu, kai ateinam ir atvedam Vieną iš Dangiškųjų.
Tačiau mes patys
Atsinešam sumanias rankas.

Dichtermuth

Sind denn dir nicht verwandt alle Lebendigen,
  Nährt die Parze nicht selber im Dienste dich?
Drum, so wandle nur wehrlos
  Fort durchs Leben, und fürchte nichts!

Was geschiehet, es sei alles geseegnet dir,
  Sei zur Freude gewandt! oder was könnte denn
Dich belaidigen Herz! was
  Da begegnen, wohin du sollst?

Denn, seitdem der Gesang sterblichen Lippen sich
  Friedenathmend entwand, frommen in Laid und Glük
Unsre Weise der Menschen
  Herz erfreute, so waren auch

Wir, Sänger des Volks, gerne bei Lebenden
  Wo sich vieles gesellt, freudig und jedem hold,

Jedem offen; so ist ja
    Unser Ahne, der Sonnengott,

Der den fröhlichen Tag Armen und Reichen gönnt,
    Der in flüchtiger Zeit uns, die Vergänglichen,
Aufgerichtet an goldnen
    Gängelbanden, wie Kinder, hält.

Ihn erwartet, auch ihn nimmt, wo die Stunde kömmt,
    Seine purpurne Fluth; sieh! und das edle Licht
Gehet, kundig des Wandels,
    Gleichgesinnet hinab den Pfad.

So vergehe denn auch, wenn es die Zeit einst ist
    Und dem Geiste sein Recht nirgend gebricht, so sterb'
Einst im Ernste des Lebens
    Unsre Freude, doch schönen Tod!

Blödigkeit

Sind denn dir nicht bekannt viele Lebendigen?
    Geht auf Wahrem dein Fuss nicht, wie auf Teppichen?
Drum, mein Genius! tritt nur
    Baar ins Leben, und sorge nicht!

Was geschiehet, es sei alles gelegen dir!
    Sei zur Freude gereimt, oder was könnte denn
Dich belaidigen, Herz, was
    Da begegnen, wohin du sollst?

Denn, seit Himmlischen gleich Menschen, ein einsam Wild
    Und die Himmlischen selbst führet, der Einkehr zu,
Der Gesang und der Fürsten
    Chor, nach Arten, so waren auch

Wir, die Zungen des Volks gerne bei Lebenden,
    Wo sich vieles gesellt, freudig und jedem gleich,
Jedem offen, so ist ja
    Unser Vater, des Himmels Gott,

Der den denkenden Tag Armen und Reichen gönnt,
    Der, zur Wende der Zeit, uns die Entschlafenden
Aufgerichtet an goldnen
    Gängelbanden, wie Kinder, hält.

Gut auch sind und geschikt einem zu etwas wir,
Wenn wir kommen, mit Kunst, und von den Himmlischen
Einen bringen. Doch selber
Bringen schikliche Hände wir.

(Cit. iš Friedrich Hölderlin, Sämtliche Werke: Frankfurter Ausgabe; Roter Stern, Frankfurt am Main, 1978–1991; Bd. 5, 1984)

[4] *Friedrich Schiller* (1767–1835) – vokiečių dramaturgas, poetas ir meno teoretikas. Cituojama iš jo veikalo„Apie estetinį žmogaus auklėjimą" *(Über die aesthetishe Erziehung des Menschen)*, 22 laiško.
[5] Citata iš Hölderlino eilėraščio „Pusė gyvenimo" *(Hälfte des Lebens)*.
[6] Citata iš Hölderlino eilėraščio „Ruduo" *(Der Herbst)*.

Likimas ir charakteris (1919)

[1] *Hermann Cohen* – Žr. 3 Franzo Kafkos pastabą. Šiame ir kitose esė (ypač „Goethes „Pasirinktosiose giminystėse") Benjaminas remiasi jo veikalu „Proto religija iš judaizmo šaltinių" *(Religion der Vernunft aus den Quellen des Judentums,* 1919), kuriame Cohenas supriešina racionalų monoteizmą ir mitinį politeizmą.

Vertėjo užduotis (1923)

Ši esė parašyta kaip Benjamino išverstų Charles'o Baudelaire'o „Tableaux parisiens" įvadas.

[1] Nežinia, ar Benjaminas buvo susipažinęs su F. Sausure'o teorija, kuri įveda *žyminio* ir *žymiklio* terminus, tačiau jo daroma skirtis tapati šveicarų lingvisto atliktajai. Todėl truputį modernizuojame vertimą ir pasinaudojame lietuviškais šių terminų atitikmenimis.
[2] *Johann Heinrich Voss* (1751–1828) – vokiečių poetas ir Homero, Vergilijaus, Horacijaus bei kitų antikos poetų vertėjas. *Friedrich von Schlegel* (1772–1829) – vokiečių poetas, kritikas ir Shakespeare'o dramų vertėjas.
[3] *Stefan George* (1868–1933) – vienas žymiausių pirmosios XX amžiaus pusės vokiečių poetų, Dantes, Shakespeare'o ir Baudelaire'o vertėjas.
[4] *Rudolf Pannwitz* (1881–1969) – vokiečių filosofas ir kultūros kritikas, paveiktas F. Nietzsches.
[5] *Interlinearinė versija* – ypač ankstyvaisiais viduramžiais paplitusios knygos, kuriose po originalo (dažniausiai lotyniško) eilute iš karto būdavo rašomas vertimas.

Goethes „Pasirinktosios Giminystės" (1919–1922)

[1] *Schein* vokiškai reiškia ir „šviesą, švytėjimą", ir „regimybę, iliuziją"; taigi sąvoka turi ir teigiamą, ir neigiamą aspektus. Todėl pasirinkau žodį „regimybė", kuris bent iš dalies apima abu šiuos aspektus.

[2] *Johann Bernhard Basedow* (1723–1790) – žymus vokiečių pedagogikos teoretikas. Jo veikalo „Pradžiamokslis" (*Elementarwerk*, 1774) idėjos ilgai taikytos auklėjimo praktikoje.

[3] *Johann Gottfried Herder* (1744–1803) – vokiečių filosofas ir teologas. Schilleris, Goethe ir ypač lingvistas bei filosofas *Wilhelmas von Humboldtas* (1767–1835) domėjosi istorine nacionalinių kultūrų raida.

[4] „Vakarų–Rytų divanas" *(West-Östliche Diwan)* Goethes vėlyvasis poezijos rinkinys.

[5] Goethes romanas „Wahlverwandschaften" pasirodė 1809 metais. Pirmoje dalyje aristokratas Eduardas po ilgų peripetijų veda savo pirmąją meilę Šarlotę; iš pradžių jie abu buvo priversti sudaryti visuomeninę padėtį atitinkančias santuokas. Jaunavedžiai apsigyvena Eduardo dvare; prie jų prisijungia Eduardo draugas Kapitonas ir Šarlotės dukterėčia Otilija. Paikojo Mitlerio vaidmenį romane nusako jo vardo reikšmė („tarpininkas") – tarpininkauti ir suvesti kitus romano personažus. Kol Šarlotė ir Kapitonas grumiasi su didėjančia abipuse simpatija, Eduardas, po to ir nekaltoji Otilija prisipažįsta mylį vienas kitą. Naktį Eduardas ir Šarlotė atsiduoda aistrai, nors abu ilgisi kito asmens. Kitą dieną jie prisipažįsta įsimylėję Otiliją ir Kapitoną. Tačiau Šarlotė reikalauja, kad jiedu užgniaužtų jausmus ir liktų drauge. Sužinojęs, kad Šarlotė laukiasi tą lemtingą naktį pradėto kūdikio, Kapitonas palieka dvarą. Eduardas, manydamas esąs visiems laikams atskirtas nuo Otilijos ir trokšdamas mirties, išeina į karą. Antroji romano dalis kupina mirties simbolikos. Veiksmas sulėtėja, pasakotojas koncentruojasi į Otilijos mintis ir jausmus, perteikdamas juos ilgomis ištraukomis iš jos dienoraščio. Gimęs Šarlotės vaikas nuolat primena jos neištikimybę: jis panašus ne į tėvus, bet į Otiliją ir Kapitoną. Kai Eduardas grįžta iš mūšio, jis susitinka su Kapitonu ir pasiūlo abiem vesti tą moterį, kurią kiekvienas myli; dvare jis paaiškina Otilijai vaiko atsiradimo aplinkybes ir paprašo jos rankos. Otilija sutinka su sąlyga, kad Šarlotė neatmes Kapitono pasiūlymo. Šioje vietoje randame Benjamino interpretacijai svarbų sakinį: „Viltis švystelėjo virš jų galvų tarsi danguje krintanti žvaigždė". Tačiau Otilijos meilė Eduardui sudrumsčia jos jausmus ir sukelia nelaimę: kai ji su kūdikiu plaukia per ežerą, šis iškrinta iš siūbuojančios valties ir nuskęsta. Eduardui šis įvykis atrodo esąs Apvaizdos ženklas, pašalinęs paskutinį santuokos kliuvinį; netgi Šarlotė, suvokdama, kad puritoniška jos moralė buvo viena iš nelaimės priežasčių, sutinka atsiduoti likimui. Tačiau Otilija, dabar supratusi savo atsakomybę dėl to, kas atsitiko, nusprendžia netekėti už Eduardo ir užsidaro vienuolyne. Kai Eduardas ją iš ten pagrobia, ji atsisako valgio ir nustoja kalbėti tikėdamasi, kad taip ne tik išpirks savo nuodėmes, bet ir taps šventąja. Netrukus po

jos mirties (iš esmės savižudybės) Eduardas irgi miršta, ir jie abu palaidojami dvaro koplyčioje. Į lietuvių kalbą šis romanas neverstas.

[6] *Karl Wilhelm Ferdinand Solger* (1780–1819) – vokiečių filosofas.

[7] *Edward Bielschowski* (1842–1902) – vokiečių literatūros istorikas.

[8] Benjaminas klaidingai paaukština Eduardą, kuris iš tikrųjų yra baronas.

[9] *Richard Moritz Meyer* (1860–1914) – vokiečių literatūros istorikas.

[10] *Friedrich Gundolf* – Friedricho Gundelfingerio (1880–1931) pseudonimas. Literatūros kritikas Gundolfas buvo vienas žymiausių Stefano Georges ratelio atstovų; nuo 1920 metų – Heidelbergo universiteto profesorius. Kai Benjaminas rašė šią esė, kurią iš dalies įkvėpė Gundolfo parašyta Goethes biografija, pastarasis buvo vienas įtakingiausių Vokietijos kritikų.

[11] *Carl Friedrich Zelter* (1758–1832) – kompozitorius, kritikas, Goethes bičiulis ir jo patarėjas muzikiniais klausimais.

[12] *Bernhard Rudolf Abeken* (1780–1866) – vokiečių literatūros istorikas.

[13] *Madam de Stael* (1766–1817) – šveicarų kilmės prancūzų rašytoja, vokiečių kultūros ir literatūros žinovė.

[14] *Christoph Martin Wieland* (1733–1813) – vėlyvojo Švietimo autorius ir literatūrinis Goethes kartos krikštatėvis. Žymiausi jo kūriniai – romanas „Agatono istorija" (*Geschichte des Agathon*, 1766–1777) ir epinė poema „Musarionas" (*Musarion*, 1768).

[15] *Friedrich Heinrich Jacobi* (1743–1819) – vokiečių rašytojas ir filosofas.

[16] *Ernst Wilhelm Hengstenberg* (1862–1869) – teologijos profesorius Berlyne, laikęsis ortodoksinių religinių pažiūrų.

[17] *Zacharias Werner* (1768–1823) – vokiečių rašytojas ir dramaturgas, „likimo dramos" kūrėjas.

[18] Die Wahlverwandschaften

Vorbei an Gräbern und an Leichensteinen
Die schön vermummt die sichre Beut' erwarten
Hin schlängelt sich der Weg nach Edens Garten
Wo Jordan sich und Acheron vereinen.

Erbaut auf Triebsand will getürmt erscheinen
Jerusalem; allein die gräßlich zarten
Meernixe, die sechstausand Jahr schon harrten,
Lechzen im See, durch Opfer sich zu reinen.

Da kommt ein heilig freches Kind gegangen,
Des Heiles Engel trägts, den Sohn der Sünden,
Der See schlingt alles! Weh uns! – Es war Scherz!

Will Helios die Erde denn entzünden?
Er glüht ja nur sie liebend zu umfangen!
Du darfst den Halbgott lieben, zitternd Herz!

[19] *Friedrich Wilhelm Riemer* (1744–1845) – klasicistinis poetas, artimas Goethes bičiulis. Jis buvo Goethes sūnaus Augusto mokytojas, svarbiausias jo informatorius klausimais, susijusiais su antika, ir vieno teksto (*Elpenoras*) bendraautoris.

[20] *Alfred Mezieres* (1826–1915) – prancūzų politikas ir literatas.

[21] *Bettina von Arnim* (1785–1859) – žinoma rašytoja romantikė ir daug jaunesnė Goethes bičiulė, 1835 metais išleidusi „Susirašinėjimą su vaiku" *(Briefwechsel mit einem Kinde)*. Tai subjektyvūs ir labai išpopuliarėję prisiminimai apie draugystę su Goethe.

[22] *Wilhelmine (Minna) Herzlieb* (1789–1865) – Goethes meilė, neatsakiusi jam tuo pačiu. Ji yra romano personažės Otilijos prototipas.

[23] *Jean Paul* (Jean Paul Friedrich Richter, 1763–1825) – vokiečių rašytojas.

[24] W. Benjaminas praleidžia šio aforizmu tapusio sakinio pabaigą: „pasislėpdamas, kaip įprasta, už įvaizdžio".

[25] Paskutiniai Goethes žodžiai – „Mehr Licht!" (Daugiau šviesos).

[26] *Johannes Daniel Falk* (1768–1826) – rašytojas ir pedagogas, Goethes bičiulis.

[27] *Georg Gervinus* (1805–1871) – vokiečių literatūros istorikas, savo literatūros istorijoje bandęs išsklaidyti Goethes mitą.

[28] Į romano interpretaciją Benjaminas įterpia Goethes eilėraščių ciklo „Orfiniai prožodžiai" *(Urworte, orphisch)* parafrazę. *Tichė* (gr.) – aklas atsitiktinumas, taip pat atsitiktinumo deivė. *Anankė* (gr.) – būtinybė. *Elpis* (gr.) – viltis.

[29] *Roman Baumgartner* (1762–1812) – vokiečių vienuolis ir rašytojas.

[30] *Heinrich Laube* (1806–1884) – rašytojas ir žurnalistas.

[31] *Marianne von Willemer* (1784–1860) yra Suleikos „Rytų–Vakarų divane" prototipas; į šį rinkinį Goethe įtraukė ir keletą jos eilėraščių.

[32] Šią novelę Goethe įterpia į antrąją romano dalį. Dvi kilmingos šeimos nori sutuokti savo vaikus; tačiau paaugę jie ima nesutarti. Vaikinas stoja karinėn tarnybon ir yra visų mylimas bei gerbiamas, o mergina dėl neaiškių priežasčių ima sirgti ir nykti. Grįžęs atostogų, vaikinas randa merginą susižadėjusią; ji savo ruožtu supranta, kad visados mylėjo tik kaimyną. Jam ruošiantis grįžti tarnybon, ji nusprendžia nusižudyti, taip pripažindama savo meilę ir kartu atkeršydama. Vaikinas pakviečia merginą, jos sužadėtinį ir abi kaimynų šeimas pasiplaukioti laivu. Pakeitęs kapitoną prie šturvalo, jis pastebi artėjant pavojingą vietą; tuo metu mergina šoka į vandenį. Laivas užplaukia ant seklumos, o vaikinas šoka į ežerą ir sugriebia merginą be gyvybės ženklų. Pasiekęs krantą prie neseniai susituokusios poros namo, jis ją atgaivina. Nuogaliams jaunavedžiai pasiūlo vienintelius turimus sausus drabužius: vestuvinę suknelę ir kostiumą. Kai netoliese pagaliau prisišvartuoja iškylautojų laivas, jaunuoliai pasitinka juos su žodžiais „Palaiminkite mus!"

[33] *Georg Simmel* (1858–1918) vokiečių socialinis filosofas ir sociologas, Berlyno universiteto profesorius, modernybės teoretikas. Jo veikalai „Pinigų filosofija" (*Philosophie des Geldes*, 1900) ir „Didmiestis ir dvasinis gyvenimas" *(Die Großstadt und das Geistesleben)* padarė didelę įtaką ne tik Benjaminui ir jo bendraminčiams, bet ir visai vėlesnei vokiečių socialinės filosofijos raidai.

[34] *„Išprotėjusi klajūnė"* *(Die pilgernde Torin)* – įterptinė novelė Goethes romane „Vilhelmo Meisterio klajonių metai" *(Wilhelm Meisters Wanderjahre).*

[35] *„Naujoji Meluzina"* *(Die neue Melusine)* – pasaka, kurią Goethe pirmą kartą išspausdino 1817 metais, o vėliau įdėjo į „Wilhelmo Meisterio klajonių metus". Joje pasakojama apie paprastą kirpėją ir nykštukų princesę, kuri, norėdama užkariauti kirpėjo širdį ir pratęsti savąją giminę, pasiverčia moterimi.

[36] *Julian Schmidt* (1818–1886) – vokiečių literatūros istorikas.

[37] *Platonas,* Faidras, Vilnius, 1996, vertė Naglis Kardelis; 251a-b; 254b. Benjaminas nenurodydamas pateikia sutrumpintas citatas iš kelių teksto vietų.

[38] *Heinrich von Kleist* (1777–1811) – vokiečių dramaturgas ir prozininkas, savo kūriniuose vaizdavęs nepriklausomas ir nesuvaldomas moteris.

[39] *Minjona* – Vilhelmo įdukrinta paslaptinga jauna mergaitė „Vilhelmo Meisterio mokymosi metuose" *(Wilhelm Meisters Lehrjahre).*

[40] *Joseph von Goerres* (1776–1848) – vokiečių žurnalistas ir istorikas, liberalaus laikraščio *Der Rheinische Merkur* leidėjas.

[41] *Rudolf Borchardt* (1876–1945) – vokiečių poetas ir konservatyvus eseistas. *Jo Mokytojas* – turimas galvoje Goethe.

[42] Goethes baladėje šaltą ir abejingą žvejį iš valties galų gale išvilioja iš vandens sklindantis gundantis moters balsas.

[43] *Adalbert Stifter* (1805–1868) – austrų romanistas ir novelistas.

[44] *Friedrich Hebbel* (1813–1863) – austrų dramaturgas.

[45] Kalbama apie Goethes eilėraščius „Susitaikymas" (*Aussöhnung*) ir „Elegija" (*Elegie*) iš „Aistrų trilogijos" (*Trilogie der Leidenschaften*).

[46] *Carl Albrecht Bernoulli* (1868–1937) – evangelikų teologas, rašytojas.

[47] Tai Minjonos balsas to paties pavadinimo eilėraštyje iš Goethes „Wilhelmo Meisterio mokymosi metų".

[48] J. W. Goethe, *Faustas,* II dalis, 1997, vertė Aleksys Churginas, 9945–9950 eilutės.

[49] *Sulpiz Boisseree* (1783–1854) – vokiečių menotyrininkas, meno kolekcininkas.

[50] Dantes „Pragaro" V giesmės herojė, gražuolė Ravenos valdovo duktė, nudurta pavydaus vyro.

[51] Aliuzija į nazariečius, vokiečių dailininkų grupę XIX amžiaus pradžioje, siekusią sugrąžinti tapybon religinę dvasią.

Patirtis ir skurdas (1933)

[1] *Christian science* – Krikščionių mokslas (*angl.*), XIX amžiaus pabaigoje atsiradusi krikščionių sekta.

[2] *James Ensor* (1860–1949) – belgų tapytojas ir grafikas.

[3] *Paul Klee* (1879–1940) – šveicarų tapytojas. Benjaminas buvo įsigijęs jo paveikslą „Angelus Novus", kurį mini keliuose tekstuose, kaip antai – „Apie istorijos sampratą".

[4] *Adolf Loos* (1870–1933) – austrų architektas ir publicistas, architektūrinio modernizmo šalininkas.

Meno kūrinys techninio jo reprodukuojamumo epochoje (1936)

Egzistuoja dvi šios studijos redakcijos; čia pateikiamas antrasis, vėlesnis variantas.

[1] *Paul Valery* (1871–1945) – prancūzų poetas ir eseistas.
[2] *Abel Gance* (1889–1981) – prancūzų aktorius, režisierius ir rašytojas.
[3] *Vienos genezė* (Wiener Genesis) – ankstyvosios krikščionybės laikų Biblijos rankraštis iš Bizantijos, gausiai iliustruotas išraiškingomis realistiškomis miniatiūromis.
[4] *Alois Riegl* (1858–1905) ir. *Franz Wickhoff* (1853–1909) – austrų dailės istorikai.
[5] *Hubert Grimme* (1864–1942) – vokiečių orientalistas ir meno istorikas.
[6] *Eugene Atget* (1856–1927) – prancūzų fotografas.
[7] *Armand Jean de Malasayade Séverin-Mars* (1873–1921) – prancūzų aktorius.
[8] *Alexandre Arnoux* (1884–1973) – prancūzų romanistas, eseistas, dramaturgas.
[9] *Max Reinhardt* (1873–1943) – vokiečių aktorius ir režisierius.
[10] *Franz Werfel* (1890–1945) – austrų poetas ir romanistas.
[11] *Luigi Pirandello* (1867–1936) – italų dramaturgas ir prozininkas, Nobelio premijos laureatas.
[12] *Rudolf Arnheim* (g. 1904) – vokiečių psichologas ir meno istorikas.
[13] *Carl Dreyer* (1889–1968) – danų kino režisierius.
[14] *Vsevolod Pudovkin* (1893–1953) – rusų tarybinis kino režisierius.
[15] *Dziga Vertov* (1894–1954) – rusų tarybinis kino režisierius. *Joris Ivens* (1892–1989) – Nyderlandų kino režisierius. „Borinage" (1933) – Joriso filmas apie Belgijos šachtininkų streiką.
[16] *Aldous Huxley* (1894–1963) – anglų rašytojas.
[17] *Luc Dartain* (1889–1959) – prancūzų poetas, eseistas, romanistas.
[18] *Jean Arp* (1887–1966) – prancūzų skulptorius, tapytojas ir poetas, vienas iš Dada judėjimo pradininkų. *August Stramm* (1874–1915) – vokiečių ekspresionistinis poetas ir dramaturgas.
[19] *André Derain* (1880–1954) – postimpresionistinis prancūzų tapytojas,
[20] *Emilio Marinetti* (1874–1944) – italų poetas ir rašytojas, futurizmo ideologas.

Paryžius, devynioliktojo amžiaus sostinė (1935)

Šis tekstas yra likusios nebaigtos Benjamino knygos apie Paryžiaus pasažus (*Passagen-Werk*) projektas, parašytas „Socialinių tyrimų instituto" prašymu.

[1] *Karl Heinrich von Boetticher* (1833–1907) – vokiečių architektūros teoretikas, Bismarko patarėjas.
[2] *François Fourier* (1772–1837) – prancūzų filosofas ir socialinis teoretikas.
[3] *Carl Grün* (1817–1887) – vokiečių rašytojas ir žurnalistas.
[4] *Jean Paul* – žr. 23 „Goethes „Pasirinktųjų giminysčių" pastabą. „Levana arba pedagogikos mokslas" – politinis ir socialinis Paulio traktatas.
[5] *Antoine Wiertz* (1806–1865) – belgų tapytojas ir rašytojas.

[6] *Jacques-Louis David* (1748–1825) – prancūzų neoklasicistinis dailininkas.

[7] *Emile de Girardin* (1809–1881) – prancūzų žurnalistas, bulvarinės žurnalistikos pradininkas.

[8] *Louis Daguerre* (1789–1851) – prancūzų tapytojas, išradėjas, fotografas.

[9] *Dominique Arago* (1786–1853) – prancūzų mokslininkas ir politikas.

[10] *Nadar* (Felix Tournachon, 1820–1910) – prancūzų fotografas ir karikatūristas.

[11] *Luis Langle* (1794–1862) – prancūzų literatas. *Jules Vanderbusch* (1798–1867) – prancūzų literatas ir satyrikas.

[12] *Hypolite Taine* (1828 –1893) – prancūzų meno istorikas ir filosofas.

[13] *Jean Chaptal* (1756–1832) – prancūzų chemikas ir politikas.

[14] *Michel Chevalier* (1806–1879) – ekonomistas ir sensimonistas, *Claude Henry Saint Simone'o* (1760–1825) – prancūzų socialinio teoretiko pasekėjas.

[15] *Prosper Enfantin* (1796–1864) – sensimonistų judėjimo lyderis.

[16] *Grandville* (Jean Ignace Isidore Gérard, 1803–1847) – prancūzų karikatūristas.

[17] *Jacques Offenbach* (1819–1888) – prancūzų kompozitorius, labiausiai išgarsėjęs savo operetėmis.

[18] *Louis-Phillipe* (1773–1850) – Prancūzijos karalius 1830–1848 metais.

[19] *Privatmann (vok.)* reiškia ir „privatų asmenį" ir „žmogų, gyvenantį vien iš kapitalo, nekilnojamojo turto ar žemės nuosavybės gaunamų pajamų, rentininką". Akivaizdu, kad šiuo atveju Benjaminui svarbesnis pastarasis, ekonominis aspektas.

[20] *Guillaume Giuhot* (1787–1874) – prancūzų politikas ir istorikas.

[21] *Henry van de Velde* (1863–1957) – belgų architektas ir architektūros teoretikas, žymiausias jugendo stiliaus atstovas architektūroje.

[22] *„Statytojas Solnesas"* – norvegų rašytojo Henriko Ibseno drama (1892).

[23] *Leon Deubel* (1879–1913) – prancūzų poetas.

[24] *Splynas* (angl. *spleen*) – liūdesys, melancholija. Kilęs iš senosios graikų kalbos žodžio *splen* – blužnis, nes manyta, jog šio organo sutrikimai sukelia melancholišką nuotaiką. Viena svarbiausių romantinės Europos sąvokų, kurios atitikmuo prancūzų kalboje yra *ennui*, rusų – *chandra*.

[25] *Georges Eugene Baron Haussmann* (1809–1891) – prancūzų politikas ir Paryžiaus administratorius.

[26] *Paul Lafargue* (1842–1911) – socialistinis prancūzų politikas.

[27] *Raudonoji juosta* – XIX amžiuje atsiradę Paryžiaus priemiesčiai, supę miesto centrą. Juose gyveno daugiausia darbininkai, dėl Hausmanno pertvarkų priversti išsikelti iš senosios gyvenamosios vietos.

[28] *Maxime Du Camp* (1822–1894) – prancūzų rašytojas ir sociologas.

[29] *Frederic Le Play* (1806–1882) – prancūzų kalnakasybos inžinierius ir socialinis reformatorius.

[30] *Gustave Courbet* (1819–1877) – realistinis prancūzų dailininkas.

[31] *Karl Gutzkow* (1811–1878) – vokiečių romanistas, dramaturgas ir eseistas.

Apie kai kuriuos Baudelaire'o motyvus (1939)

Esė pasinaudota šių tekstų vertimais: *Edgaras Po,* Raudonosios mirties kaukė, Vilnius, Vyturys, 1991 („Minios žmogus", Vertė Kęstutis Šidiškis); *Marselis Proustas,* Svano pusėje, Vilnius, Vaga, 1979, vertė Aldona Merkytė; *Charles Baudelaire,* Paryžiaus splinas, Vilnius, Baltos lankos, 1995, vertė Alfonsas Nyka-Niliūnas.

1 *Alphonse de Lamartine* (1770–1869) – romantinis prancūzų poetas ir politikas.
2 *Wilhelm Dilthey* (1833–1911) – vokiečių filosofas ir idėjų istorikas.
3 *Ludwig Klages* (1872–1956) – vokiečių filosofas, kultūros istorikas ir grafologas.
4 *Jules Romains* (1885–1972) – prancūzų romanistas, poetas, dramaturgas, prieš Antrąjį pasaulinį karą – unaninizmo, literatūrinio ir filosofinio judėjimo pradininkas.
5 *Léon Gozlan* (1806–1866) – prancūzų dramaturgas. *Alfred Delvau* (1825–1867) – prancūzų rašytojas, veikalų apie Paryžių ir prancūziško slengo žodyno autorius. *Louis Lurine* (1816–1860) – prancūzų rašytojas.
6 *Henri Auguste Barbier* (1805–1882) – prancūzų poetas ir satyrikas.
7 Pažodinis A. Nykos-Niliūno vertimas; kn.: *Saulius Žukas,* Literatūros teorija, Baltos lankos, 2000, p. 155
8 *Frederick Winslow Taylor* (1856–1915) – amerikiečių inžinierius, vadybos mokslo atšakos, tailorizmo pradininkas.
9 *Adolf Glasbrenner* (1810–1949) – vokiečių satyrikas.
10 *Primicijos* (lot. – pirmieji vaisiai, pradmenys) – ką tik išventinto kunigo laikomos pirmosios mišios.
11 *Alois Senefelder* (1771–1834) – litografijos išradėjas
12 *Ludwig Börne* (1786–1837) – vokiečių publicistas ir satyrikas.
13 *Joseph Joubert* (1754–1824) – prancūzų moralistas.
14 *Edouard Gourdon* (1820–1869) – prancūzų rašytojas.
15 Aliuzija į „Chorus Mysticus" Goethes „Fausto" antrosios dalies pabaigoje.
16 *Marceline Desbordes-Valmore* (1785–1859) – prancūzų poetė.
17 *Barbey D'Aurevilly* (1808–1889) – prancūzų rašytojas.
18 *Timonas* – Atėnų keistuolis, Antikos komedijoje tapęs tipiniu personažu, žmonių nekentėju. *Archilochas* (VII a. pr. Kr.) – graikų poetas, pirmasis savo kūryboje pavaizdavęs asmeninio gyvenimo įvykius.

Centrinis parkas (1939–1940)

Šį tekstą W. Benjaminas 1940 metais, jau ruošdamasis emigruoti į Ameriką, nusiuntė Theodore'ui Adorno. Su emigracijos planais susijęs ir jo pavadinimas – draugai Benjaminui ieškojo buto Niujorke, prie Centrinio parko. Šiek tiek Benjamino paredaguoti fragmentai paimti iš darbo apie Paryžiaus pasažus, iš „Baudelaire'o" aplanko *(Konvolut J).* Čia pateikiame jų rinktinę iš knygos *Illuminationen.*

[1] *Théophille Gautier* (1811–1872) – prancūzų literatas ir kritikas, parnasininkų lyderis.
[2] *Charles Leconte de Lisle* (1818–1894) – prancūzų poetas parnasininkas.
[3] *Honore Daumier* (1808–1879) – prancūzų dailininkas ir karikatūristas.
[4] *Auguste Blanqui* (1805–1881) – prancūzų socialistas, revoliucionierius, politinis rašytojas.
[5] *Gottfried Keller* (1819–1890) – šveicarų lyrinis ir epinis poetas, prozininkas.
[6] „Eduardas Fuchsas, kolekcininkas ir istorikas" (1937).
[7] *Charles Meryon* (1821–1868) – prancūzų grafikas.

Apie istorijos sampratą (1940)

[1] *Hermann Lotze* (1817–1881) – vokiečių filosofas ir psichologas.
[2] *Leopoldo von Ranke's* (1795–1886), vokiečių istoriko, maksima.
[3] *Numa Denis Fustel de Coulanges* (1830–1889) – prancūzų istorikas, Viduramžių tyrinėtojas.
[4] *Gerhard (Gerschom) Scholem* (1897–1982) – žydų religijos istorikas, Benjamino bičiulis.
[5] *Gotos programa* – 1875 metais Vokietijos mieste Gotoje priimta kompromisinė socialdemokratų programa, sujungusi dvi šios partijos šakas.
[6] *Joseph Dietzgen* (1828–1888) – vokiečių socialistinis politikas.
[7] Vokietijos istorijos epocha tarp Vienos kongreso (1815) ir 1848 metų kovo revoliucijos.
[8] *Spartakas* – radikali vokiečių socialdemokratų grupė, aktyviai dalyvavusi 1918 metų lapkričio revoliucijoje. Jos lyderiai buvo Rosa Luxemburg ir Karlas Liebknechtas.
[9] *Liepos revoliucija* – 1830 metų sukilimas Prancūzijoje prieš Burbonų monarchiją.

ASMENVARDŽIŲ RODYKLĖ

Walter Benjamin
NUŠVITIMAI

Specialusis redaktorius *Tomas Sodeika*
Redaktoriai: *Pranciškus Būda, Ona Gudžiūnienė*
Tekstus iš prancūzų kalbos vertė *Akvilė Melkūnaitė*
Viršelio dailininkė *Deimantė Rybakovienė*
Korektorė *Lidija Girevičienė*
Maketavo *Jurga Morkūnienė*

Leidykla VAGA, Gedimino pr. 50,
LT-01110 Vilnius
el. paštas: info@vaga.lt
http:/www.vaga.lt
tel. +370 5 2498121; faks. +370 5 2498122
Spausdino UAB Vilniaus spauda,
Viršuliškių skg. 80, LT-05131 Vilnius

Benjamin, Walter
Be206 Nušvitimai / Walter Benjamin. – Vilnius: Vaga, 2005. – 374 p. (Atviros Lietuvos knyga: ALK, ISSN 1392-1673). Asmenvardžių r-klė, p. 370–374.

ISBN 5-415-01811-5

Vokiečių filosofo, literatūros kritiko, eseisto prozinių miniatiūrų bei straipsnių rinkinys literatūros teorijos ir kritikos temomis.

UDK 830-8

n u š v i t i m a i



Nors nuo literatūros kritiko, eseisto ir filosofo WALTERIO BENJAMINO mirties praėjo daugiau nei šešiasdešimt metų, jo darbai iki šiol yra humanitarų dėmesio centre. Benjamino vardas paprastai siejamas su vadinamąja Frankfurto mokykla, tačiau jo idėjos seniai peržengė ideologines ribas ir barjerus.

Walterio Benjamino palikime tarsi didmiesčio kryžkelėje susitinka skirtingos istorinės, filosofinės, politinės idėjos, argumentai ir įvaizdžiai (beje, kryžkelė buvo jo mėgstamas įvaizdis). Antra vertus, Benjamino išskirtinumą, net unikalumą tarp amžininkų nulemia tai, kad savo veiklos jis niekad netraktavo kaip būdo padaryti karjerą, išgarsėti, ir apskritai – kaip *profesijos.* Toks egzistencinis intelektualinės veiklos supratimas galioja ir žvelgiant iš kitos pusės: kaip nedaugelio vokiečių intelektualų, Benjamino mąstymas glaudžiai susijęs su jo gyvenimo įvykiais. Jo darbai, nebūdami subjektyvūs, neprarasdami idėjinio intensyvumo ir visuotinumo, yra giliai asmeniški. Nebus perdėta teigti, kad tragiškai pasibaigęs jo gyvenimas įgijo embleminę kokybę, tapdamas XX amžiaus Vidurio Europos intelektualo likimo simboliu.

ALK – serija verstinių knygų, kurias leidžia įvairios leidyklos, remiamos Atviros Lietuvos fondo. Serijos tikslas – supažindinti skaitytojus su šiuolaikiniais humanitarinių ir socialinių mokslų veikalais. Šios knygos leidimą ALF remia kartu su Vidurio Europos universiteto Vertimų Projektu.

A T V I R O S   L I E T U V O S   K N Y G A



ISBN 5-415-01811-5
ISSN 1392-1673



Rekomenduojama kaina 26 Lt

n u š v i t i m a i